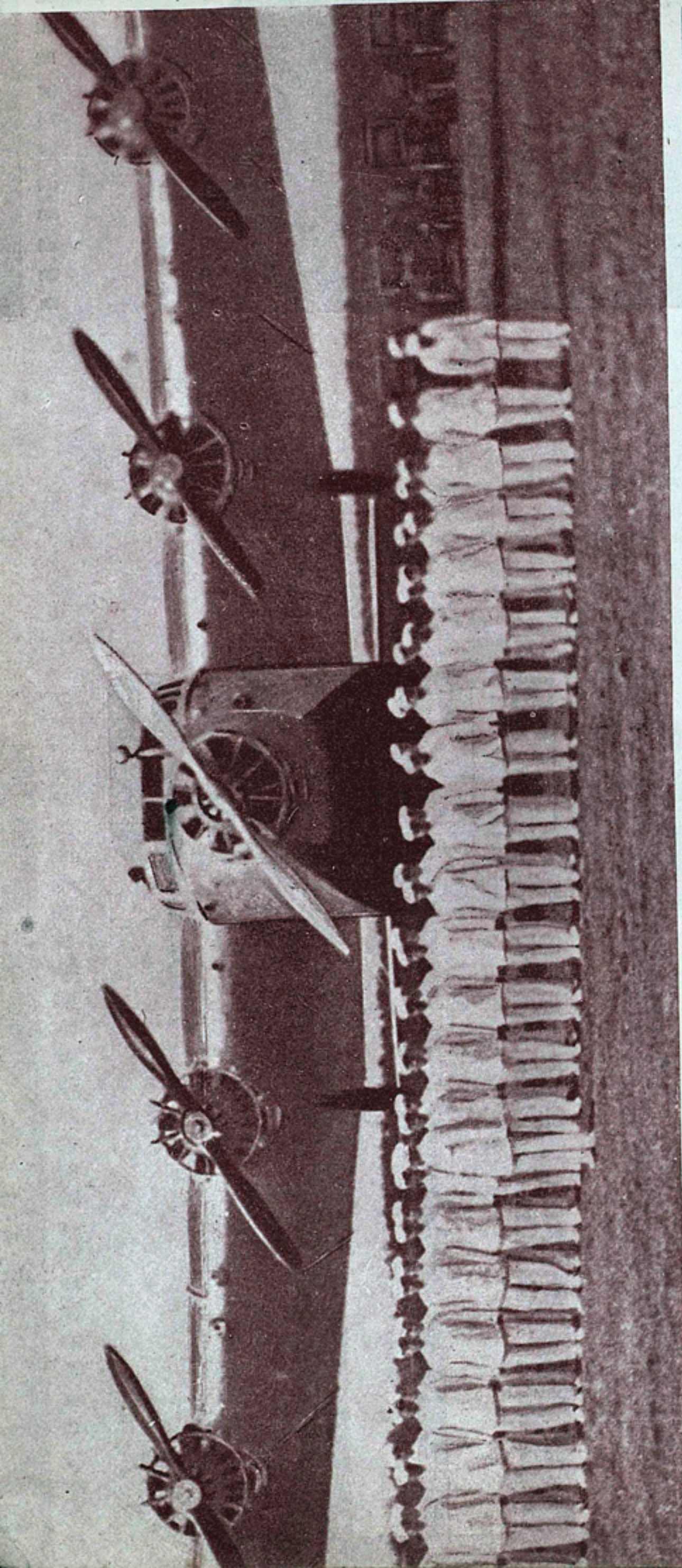
8

С 701
1

СОВЕТСКОЕ КИНО



СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

К совещанию по темплану 1

И. Гроссман-Рощин — События и происшествия . . . 2

О. Леонидов — Конкретный пример 11

М. Король — «Первый взвод» 16

Н. Зархи, С. Юткевич — «Человек, который не убил» 28

Г. Зосимов — Кинохроника на экране 39

М. Блейман — Человек в советской фильме 51

Н. Волков — На звуковые темы 61

Н. Лебедев — О специфике кино 71

Макет верстки — Г. Виноградова. Обложка по эскизу худ. М. Милославского. Журнал набран, сверстан и отпечатан в типографии «Искра революции» Клише иллюстраций изготовлены в цинкографии «Крестьянской газеты» тт. Мазиковым, Никитиным, Рощиным, Сергеевым и Егоровым под руководством т. Иванова.

Слева, на обложке — самолет «АНТ-14» на старте. Кадр из Союзкиножурнала.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

8

Орган Российской ассоциации работников революционной ки нематографии

Ответственный редактор В. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
москва

Журнально газетно объединение

советское кино

к совещанию по темплану

Созываемое ГУКФ-ом всесоюзное совещание по темпланированию должно иметь весьма большое значение для кинофабрик и трестов. Это совещание вносит новое и притом чрезвычайно существенное уточнение в систему создания темплана. Что же мы имеем в виду?

Некоторым товарищам кажется, что методология составления темплана, разработанная «Союзкино» еще в конце 1931 г. и потом непрестанно уточнявшаяся, является порочной. Правильно указывая на значительные элементы самотека даже в плане 1933 г. эти товарищи полагают, что причина неудовлетворительности темпланов — в методологии. Они ополчаются на «творческую заявку», как на главную виновницу всех бед самотека. Своей борьбой против методологии товарищи—исходя из хороших побуждений—делают вредное дело—отводят внимание и руководства и творческих кадров от действительных причин неудовлетворительности темпланов, от вопросов методики, т. е. от системы практических мер, с помощью которых осуществляется само создание темплана.

Что наиболее существенно в принятой нами методологии? Конечно «творческая заявка», если ее понимать не как бумагу, на которой записаны неясные мысли неправильно выдаваемые за тему, но как систему (множество мероприятий) вовлечения самих авторов картин в активную работу по созданию темплана.

Можно ли опорочивать такую методологию? Ясно что нет. Ясно, что без творческих кадров как активной силы не может быть построен темплан. И недаром при утверждении темплана 1933 г. в комиссию был введен ряд крупнейших творческих работников.

Но активизация роли творческих кадров не снижает значения руководства в деле создания темплана, но неизмеримо повышает его. Ведь при этом нельзя руководить бумажно, бюрократически. Нужно руководить действительно, конкретно, авторитетно. И вот главная беда руководства фабрик и трестов в том-то и состояла, что они не оказались на высоте своего положения и сложили почти все на «творческую заявку», т. е. допустили самотек.

Решение ГУКф созывать в году два совещания по темплану и является одним из важных мероприятий по усилению руководящей роли директоров фабрик, управляющих трестами и их помощников.

Редакция журнала полагает, что работа совещания должна состоять прежде всего в наметке реальных мероприятий по усилению политического руководства процессом создания темплана. Именно на этом пути смогут быть разрешены важнейшие задачи темплана 1934 г. поднятие идейно-художественного уровня качества продукции, создание реальных производственных планов, предполагающих бережливое и разумное расходование финансовых ресурсов, пленки, технической базы и прежде всего—людских сил.

И. Гроссман-Рощин

события и происшествия

1

Когда-то я упрекнул часть наших театров в том, что они порой великие с о б ы т и я превращают в дробные п р о и с ш е с т в и я. В огромной степени это приложимо к ч а с т и нашей кинематографии. Архинаивные люди полагают, что они отображают великое, беспримерное бытие социализма тем, что на экране фигурирует кулак, забитый бедняк, нытик-интеллигент и зловредный вредитель. Эти наивные, а то и наивничающие люди не понимают, что дело не только в фабуле, а в раскрытии глубин исторического процесса, в показе формирования нового человека, в мобилизации масс на дело строительства... Кино представляет собою широкое поле для такого—назовем вещи своим именем—х у д о ж е с т в е н н о г о п а р а з и т и з м а. Перед нами шикарный пейзаж: шумит море, распускается цветок, огромная интенсивность движения — ну дело и сойдет кое-как. А насчет идеологического «благополучия», сделайте одолжение, сто очков форы любому ортодоксу дадим — кулак посрамлен, бедняк торжествует!

Одним из проявлений такой, мягко выражаясь, беспомощности является отсутствие ц е л о с т н ы х, к о н к р е т н ы х х а р а к т е р о в.

Удивительное дело! Чехову надо было дать учителя словесности. Он такой безликий, стертый этот учитель. Даже в минуту подъема и вдохновения он уныло и вяло повторяет то, что всем известно: «лошади едят овес, Волга впадает в Каспийское море». Но этот малокровный учитель имеет с в о е лицо, с в о и свойства, с в о ю судьбу, с в о ю биографию. И это достигается не натуралистически подробным описанием детства или впечатлений юности. Две-три черточки и образ живет.

А у нас в кино? Заметили ли вы, что очень часто строитель колхоза не только не имеет своего ритма, своей судьбы, своих случайностей, у него подчас даже отсутствуют просто свойства. Вы не знаете, кто он, мечтательный, лукавый, добродушный, чувственный, жадный — нет, не знаете вы этого! Перед вами просто «строитель колхоза».

2

А впрочем это не совсем так: хитрый он, этот киноработник! Он боится упрека в схематизме. Тогда хитрец открывает филиал своеобразного н а р к о м с н а б а — «художественного», конечно. Он начинает с н а б ж а т ь героя свойствами, но эти свойства приклеены, напялены извне и обилие и беспринципная группировка этих свойств не только не делают героя живым, конкретным, а превращают его в пестро расцвеченную куклу...

Вот почему надо приветствовать т. А. С. Пятаева, который на страницах газеты «Кино» взволнованно поставил вопрос о характере и событии[1]. Тов. Пятаев борется за правое дело. Он требует характеров полноценных, ведущих. Он не хочет, чтобы герой был только дипкурьером сюжета, толкачом событий. Не надо, чтобы герой был придавлен, обезличен, обесцвечен событиями. Надо показать борьбу классов, борьбу людей, которые делают историю.

Все это правильно. К сожалению, борьба т. Пятаева за правое дело снижается, а местами обесценивается благодаря наличию ряда крупных ошибок, мимо которых пройти никак невозможно. Уж одна характеристика Шекспира внушает сомнение.

Вот что пишет т. Пятаев:

> «Не события определяют характер и образ героев Шекспира, а из характера и поведения героев вытекают события».

Должен сказать, что эта антитеза в корне ложная и ни в какой мере не может послужить здоровой творческой базой для художника. В чем основной грех т. Пятаева?

Он удивительно настойчиво конспирирует от читателя — никак не узнаешь, что он разумеет под событием, о чем речь идет? О бытии, о существующих объективно социальных взаимосвязях? Или о поступках героев в данной пьесе? Ведь выходит, что существуют какие-то характеры вне событий и события вне характеров, а это неверно!

Сказать, что события «Макбета» вытекают из характера Макбета значит ровне-

---

[1] См. газету „Кино" № 31 от 28 июня 1933 г.

хонько ничего не сказать, значит замазать тот кардинальный факт, что Макбет не овладевает событиями, что внутренняя логика события ускользает из-под власти Макбета. Верно, что условия события (разве это одно и то же?) не должны стирать индивидуальности, но неужели условия должны «вытекать из характера»?

«Не надо расставлять события как барьеры в цирке для прыжка героев»,— пишет т. Пятаев. Верно. Не надо. Казалось бы, автор потребует подлинного единства характера и события. Ничего подобного! Послушайте:

> «Характеристические вещи никак не могут ужиться с событийными. Здесь все в обрисовке характеров, а там — в захватывающих событиях».

Так вот оно что: событийные вещи (?) никак не могут ужиться с характеристическими! Значит невозможно сложное конкретное единство событий и характеров! Значит можно дать захватывающие события без характеров! Значит между событиями и характерами есть изначальный конфликт, никак они не могут ужиться. Между событиями и характерами такая же антиномия, как между сущим и должным у идеалистов... Странная, непонятная дилемма: или события вытекают из характера,— а это, по мнению автора, распревеликолепно, или характер «вытекает» из события, а это гибель характера.

Чудовищно неверно! Но что же, все таки, автор разумеет под событием? Это выясняется следующим рассуждением автора:

> «Но и удушение Дездемоны — тоже захватывающее событие,— могут возразить.
>
> Удушение Дездемоны — необходимость, вытекающая из характера Отелло и из той борьбы, которую вел этот человек с самим собой. Они органичны — характер и событие...»

Прервем на минуту цитату и заметим, что события и характер неожиданно могут ужиться, но только в том случае, если события всецело и всемерно «вытекают» из характера. Однако здесь событие все-таки ведет какое-то сомнительное, призрачное, но все ж полусуществование. А автору нужно окончательно задушить событие во славу характера, ибо автор помнит, что событие и характер, подобно тению и злодейству несовместимы. И автор последовательно разъясняет:

> «...Событие не выступает как самостоятельное явление. Характеры делают событие. Отелло идет к своему концу. Удушение Дездемоны не эффектное событие. Это — даже не событие, а совершенно нормальное движение драмы, это развитие характера Отелло».

Теперь все ясно: событие — дочь характера — родилось мертворожденным — событие никак не выходит за пределы характера. Удушение Дездемоны просто даже не событие.

Теперь давайте зафиксируем точно: удушение Дездемоны — есть событие. Ну, а еще какие «события» ведомы автору? Показ колхоза, гражданской войны, Днепростроя. Не правда ли, как это замечательно! Удушение Дездемоны и показ колхоза — все это идет в общую рубрику «событий». Как много событий на белом свете! Удушение Дездемоны — событие, вытекающее из характера. Показ колхоза — тоже событие и, очевидно, тоже вытекающее из характера.

Товарищи драматурги! Вот вам рецепт для живого, конкретного, полнокровного творчества: покажите-ка колхоз так, чтобы он «вытекал» (!) из характера!

Знаменательно следующее суждение автора:

> «Но все-таки «Отелло» — драма о ревности, этой общечеловеческой страсти, а надо показать социальные явления...»

Тут что ни слово, то ошибка: Шекспир дал нам совсем не абстрактно общечеловеческие свойства; напрасно ревность возводится в общечеловеческую категорию, нельзя всерьез говорить так: у Шекспира общечеловеческое, а нам надо дать... социальное. Что за нелепое противопоставление... А Маркс еще высмеивает мудрецов, утверждающих, что законы логики — парят в вечности, над историей...

В чем же основная ошибка т. Пятаева? Да в том, что он путает бытие, условия, поступок, событие и происшествие. Он не понимает, что грех нашей кинодраматургии часто проявляется именно в том, что великое событие

дается как происшествие и, что одним из проявлений превращения великого события в плоское происшествие является то, что вместо характера конкретной личности дается сумма свойств дроби, то есть средней арифметической величины.

Хорошо, допустим уже, что ревность есть этакая общечеловеческая категория. Ну, а характер? Он изменяется? Изменяется под влиянием условий и событий — как будто бы так. С этим Пятаев спорить, конечно, никак не будет.

Возьмем для иллюстрации показ Днепростроя. Я не буду спорить с автором по поводу анализа недостатков картины Довженко «Иван», тем более, что о картине «Иван» нам придется побеседовать особо в связи со статьей т. Б. Крусман, помещенной в № 5—6 «Советского кино» (я не согласен с аргументацией т. Крусман), но возьмем этот конкретный факт. По «методологии» т. Пятаева, показ Днепростроя должен «вытекать» из характера. Но, позвольте, ведь сущность, великий смысл нашего великого строительства именно в том и заключается, что характер перевоспитывается? Разве Днепрострой в какой то мере похож на «Железную дорогу», о которой говорит Некрасов:

Грабили нас грамотеи-десятники,
Секло начальство, давила нужда —
Все претерпели мы божие ратники
Мирные дети труда.
Братья! Вы наши плоды пожинаете,
Нам же в земле истлевать суждено,
Все ли нас бедных добром поминаете,
Или забыли давно?

Разве так Иван приходит на социалистическую стройку? Разве не социалистическая стройка выкорчевывает все рабское, темное, злобное, капиталистически жадное из сознания? Разве так устанавливает современный Иван свою связь с будущими поколениями. Тов. Пятаеву великолепно известно, что перестройка характера происходит на Днепрострое. Если показ Днепростроя должен, подобно удушению Дездемоны (изумительно!) «вытекать» из характера, то этим самым начисто смазывается активно-творческая значимость Днепростроя. Творческое событие творческого социалистического бытия снижается до эманации, выявления характера.

Еще раз т. Пятаев не понимает, что недостатком части нашей кинодраматургии является не только снижение характера, но и превращение события в происшествие. Тогда это мнимый показ события.

Переверзев отрывает классовый генезис от активной функции литературы. Беда не только в том, что отсутствует активная значимость литературы, а беда в том, что извращается сам классовый генезис, превращаясь в мертвенное «классовое» метрическое свидетельство.

Я, конечно, не считаю т. Пятаева метафизиком, выводящим события из характера, не думаю, что он действительно не понимает значимости перестройки характеров строительством. Тов. Пятаев просто запутался. Он борется за правое дело, но исходит из чудовищно неверных позиций. Если т. Пятаеву кажется, что для нашей кинодраматургии событие — все, а характер — только видимость, тень, то он беззаботно и недопустимо ошибочно выворачивает все это наизнанку и заявляет: характер — все, а событие — ничто...

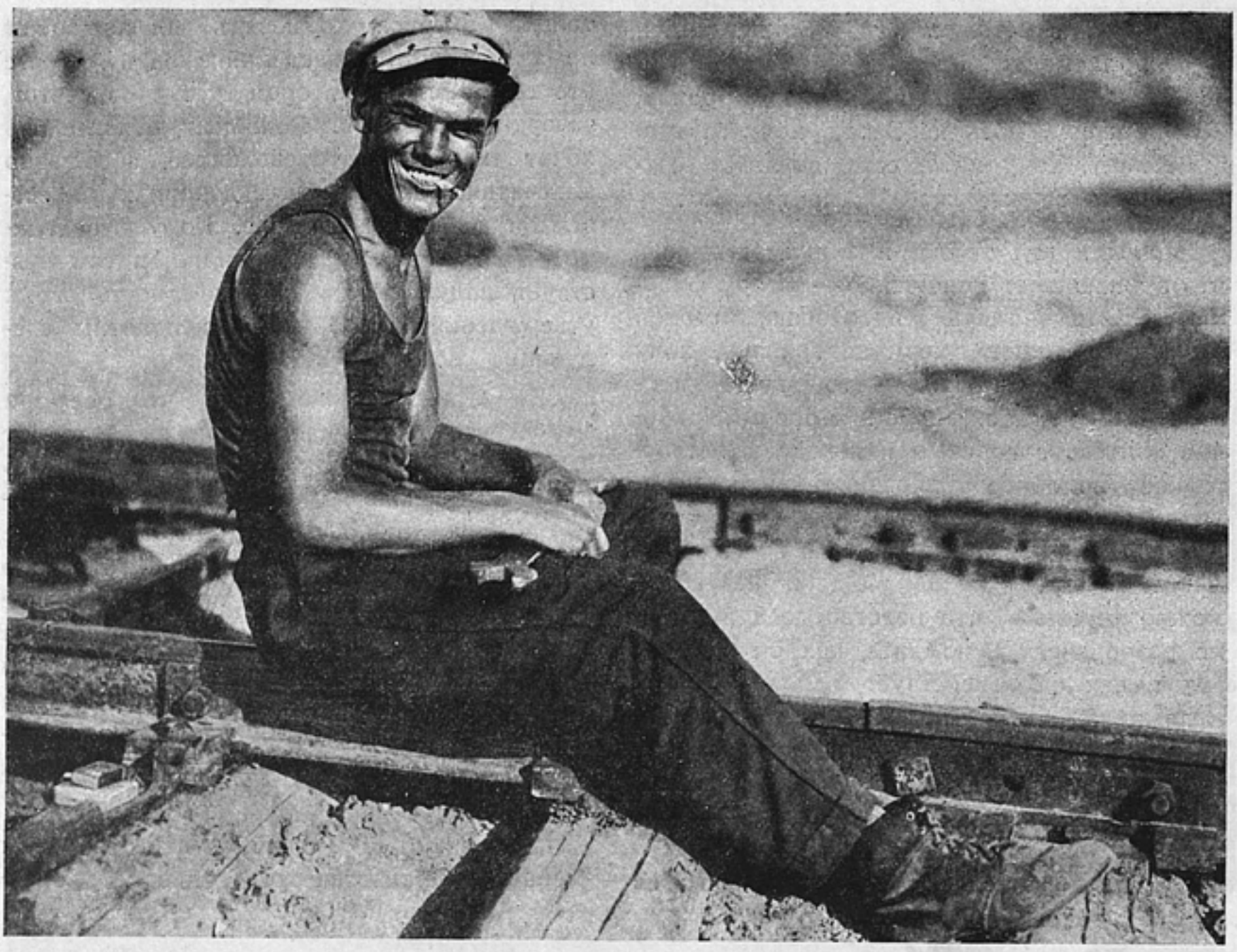
2

Стоит ли писать о фильме «Жить»? Ведь критика дала уже исчерпывающий анализ этой картины. Даже с формальной точки зрения, по своей структуре, фильма довольно таки ординарная, обыденная. С точки зрения пресловутой занимательности она также не представляет собою ничего интересного. Фиксировать внимание читателей на анализе этой фильмы — не значит ли превращать происшествие в событие?

Ленин учит нас правильному распределению внимания в борьбе с классово враждебными учениями. Нельзя уделять чрезмерное внимание тому явлению, которое не играет значительной роли в объективном бытии.

Должен оправдаться: формализм сейчас является довольно значительной помехой на пути просвещения, мобилизации советских художественных работников, а главное: мне хотелось бы подчеркнуть одну сторону, которая, если не ошибаюсь, ускользнула от внимания критики.

Я полагаю, что нам не только нужно правильно распределять внимание в борьбе с враждебными течениями, но правильно аргументировать, аргументировать так, чтобы вскрыть подлинные ошибки. Если мы



Кадр из фильмы «Иван». Режиссер А. Довженко

неприемлемую фильму огульно и шумно объявим белогвардейской, то этот внешний радикализм ни в какой мере не поможет подлинной, здоровой, победоносной борьбе с формализмом.

А подобную архитяжелую ошибку допустил т. Валентин Рожицын в статье «Формализм тоже хочет жить»[1].

В статье т. Рожицына много метких замечаний. Мне ведомо, что т. Рожыцин успешно работает в области научного анализа киноформализма, хотя я во многом с ним несогласен. Я не буду спорить с неприемлемыми для меня положениями автора. Мне хотелось бы только показать, как т. Рожицын вскрывает идеологический смысл фильмы «Жить».

«Нет, идеологию фильмы «Жить» надо искать в другом месте.

Формализм — не форма ради формы, а форма ради такой идеологии, которую приходится вуалировать и тщательно прятать.

В фильме «Жить» идеологически работают гномы.

Примечание для непосвященных в мистерии формалистического ремесла: «монологи обычно кончаются изречением гномой. Гнома — ударное место речи, она запоминается. Изречение носит характер моральной сентенции вне зависимости от характера говорящего» (Шкловский, «О теории прозы», стр. 91).

В тексте фильмы «Жить» имеются три сентенции, которые запоминаются среди хриплых стонов, бессвязных криков, неразборчивого бормотания и бестолковой болтовни.

1. Смысл жизни известен только членам профсоюзов и их иждивенцам.

2. У большевиков вместо квартиры — жилплощадь, вместо пищи —

[1] См. газ. «Кино» от 4 июля 1933 г., № 32.

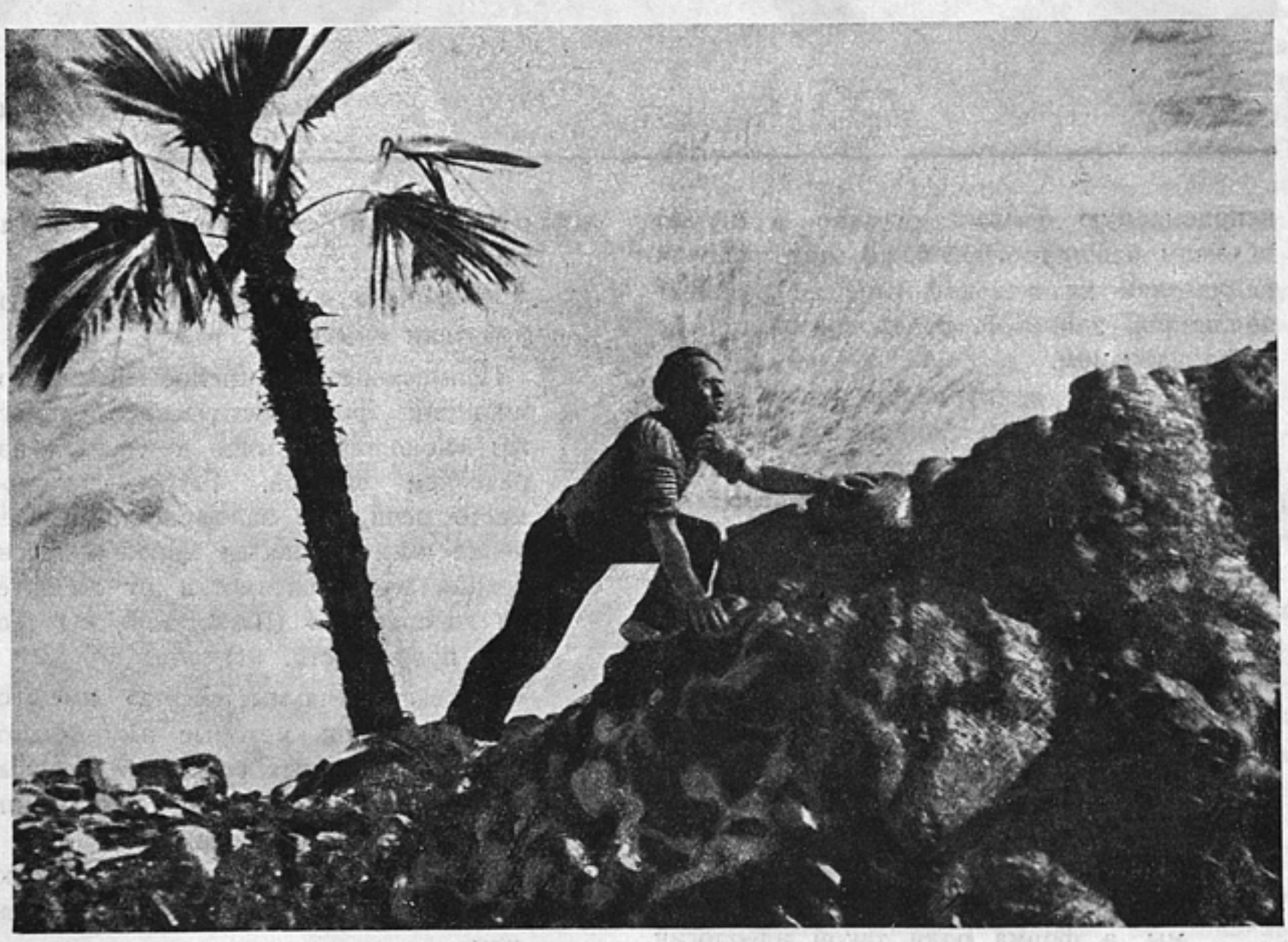
паек, вместо людей — буржуазия и пролетариат.

3. Долой эту сволочную родину, ориентируюсь на Запад, хочу за границу, хочу пить, есть, смеяться, слушать глупые песенки, хочу жить».

Прочел я эти строки и ахнул. Я думаю, что приписать т. Тимошенко — автору фильмы «Жить» — такую идеологию, «долой сволочную родину, хочу за границу, хочу пить, есть, смеяться...» — это чудовищная неправда. Любой здоровый рабочий зритель с горечью и негодованием отклонит подобное толкование... Ведь выходит, что авторы просто оголтелые белогвардейцы, ненавидящие сволочь — социалистическую родину!!! Разве можно отрицать, что белогвардеец в фильме разоблачен? Вспомните, как он труслив, гадок, как он лакействует, вероломствует... Вспомните: когда он говорит о Западе, о питье, лицо его делается рыхло-ноздреватым, порочно разбухает, и зритель испытывает глубочайшее отвращение. Вспомните, что брошенное матросом слово «халуй» смертельно разоблачает негодяя и что не только актриса, но и весь зал повторяет по адресу контрразведчика «халуй». И все это сбрасывается автором статьи со счетов, зачеркивается? Тов. Рожицын обязательно хочет «найти» контрреволюцию, абсолютно не считаясь с фактами, с данной художественной действительностью. Кому это нужно? Тов. Рожицын, очевидно, и сам чувствует надуманность и неверность своих утверждений, иначе как-то непонятны следующие слова:

«Для каждого ясно, что все три сентенции — анахронизм и не имеют никакой связи с характером тех, кто их произносит. В 1920 году, к которому точно приурочено действие фильмы, матросы не могли острить о членах профсоюзов, проститутки еще не знали термина «жилплощадь», а белогвардейцы не только не хотели уезжать, но отчаянно боролись за единую и неделимую родину, из которой Красная армия выбрасывала их за границу».

Изумительно, т. Рожицын раскрыл нам «тайны формалистического дворца», обна-



Кадр из фильмы «Жить».
Режиссер С. Тимошенко

Кадр из фильмы «Жить»
Режиссер С. Тимошенко

жил белогвардейские корни в фильме. Как же он борется с этакой, с позволенья сказать, идеологией? Фактическими справками. Видите ли, проститутки еще не знали термина «жилплощадь», а белогвардейцы не сами уехали, а были выброшены. Странный метод борьбы с белогвардейской идеологией! Как будто бы показ того факта, что белогвардейцы были выброшены есть ответ и разоблачение идеологии, которая считает социалистическую родину — сволочью!!!

Нет, т. Рожыцин, так полемизировать, так вскрывать враждебные тенденции, так бороться — значит извратить смысл борьбы, значит невольно играть наруку тому, с кем субъективно хочешь бороться.

Упрекают фильму в том, что она дает матроса изолированно от классовой борьбы. Правильно. Прав и т. Рожицын:

> «Гражданская война только объясняет появление людей на необитаемом острове. Это ее служебная роль.
>
> Мотивы классовой борьбы, включающие в действие завязку и развязку, не имеют никакого отношения к ходу действия».

Но дело не в том, что матрос и вообще все герои физически, территориально изолированы. Территориальная изолированность не мешает показу социальной связи с данным классом. Вспомните фильму «По закону». Там тоже территориальная изолированность, но нормы буржуазного права действуют властно и бездушная эксплоататорская рабовладельческая сущность этих норм проявляется чрезвычайно четко.

Я не имею в виду анализировать сколько-нибудь подробно фильму «Жить». Надо ли доказывать, что перестройка актрисы (кстати, кто уполномочил т. Рожицына обзывать ее «проституткой»?) дана до того беспомощно, смехотворно, убого, что зритель понимает механизм всей фильмы: ей нет никакого дела до подлинной перестройки это только эффектный, но сорвавшийся, эпизод.

Меня заинтересовало другое: ведь авторы поставили огромный важности проблему. События строго спрессованы во вре-

мени. Через пять часов должна взорваться адская машина. Спрессованность во времени как бы обязывает героев говорить существенное о существенном. Здесь то потрясающе сильно должна раскрыться сущность людей. Формально поставлена огромная проблема: как жить; что называть жизнью и что называть жалким, рабским прозябанием. И ответ, как будто бы дан четкий и повелительный: жить — это значит итти по линии матроса, бороться в рядах класса, чувствовать свою связь даже при территориальной изолированности. Фильма как будто бы говорит маленькой, жалкой, ограбленной, опустошенной актрисе: и ты можешь приобщиться к подлинной жизни, если ты преодолеешь белогвардейское халуйство в своем сознании, в своей психологии и в своем поведении.

Разве не замечательная тема, разве Бальзак или Гюго отказались бы от разработки такой величавой темы? Почему же вся эта философия в этой фильме звучит, как оскорбление, почему зритель чувствует, что великая проблема низведена до уровня неряшливой болтовни? Почему зритель осознает четко и несомненно, что вся эта философия механически приклеена, она не волнует, не наводит на размышления? И мне кажется, что авторы в сущности имеют свою философию, свой «завет бытия».

Еще раз: вы верите в обыгранные вещи, вы видите реальное море, вы напряженно следите за приближением момента взрыва. Но вы ни на одну секунду не верите в идеи, в смысл, в перестройку. Да, авторы, в сущности, замаскированно полемизируют с матросом. Белогвардейца фильма всецело и всемерно отвергает. Матроса, как будто, всецело и всемерно принимает. Но авторы полагают, что поведение матроса есть только как бы частный случай их философии, их миросозерцания. В чем оно заключается? Жизнь прекрасна, борьба прекрасна. Почему? Потому, что закономерность обыденного нарушается случайностью экзотического. Она жалка — эта маленькая актриса. Он жалок — этот белогвардеец, которому мерещится только сытое, утробное бытие. Вот матрос — это другое дело. Его борьба нарушает ненавистый монотонный ход обыденного, но вовсе не во имя глубинной закономерности. Закономерность обычного распыляется лишь затем, чтобы на почве борьбы пышно расцвела экзотика случайного!!! И выходит, что жить — это значит преодолеть закономерность обыденных событий во имя авантюристических и шикарных происшествий. А если матрос говорит о социализме, то это только зайчики на стене, тень теней, это иллюзорная надстройка. Буйный матрос может войти в царство расцвеченных, захватывающих случайностей, фильма его усыновляет, ибо экзотика случайностей — все, а социалистическая цель — почти что ничто. Перед лицом вот этой «философии» меркнут словеса, кажется кощунственной поверхностная болтовня о перестройке.

Ну, а дальше все идет, как полагается. Так как революционной закономерности фильма не знает, так как преодоление ига обывательщины вручается обывательской же экзотике, то месть проявляется немедленно: романтическая экзотика скучна, как смерть, надоедливо монотонна, и философия фильмы это в сущности философия взбесившегося обывателя.

3

Призыв писателей в кино, несомненно, является серьезным событием и надо сделать все зависящее, чтобы это событие не превратилось в случайное происшествие. Ясно: сам по себе факт чисто литературного мастерства не делает писателя пригодным к работе в кинематографии. Писатель обязательно должен продумать и осознать специфику киноискусства. Хотелось бы подчеркнуть, что размышление над вопросом, о том, как данный литературный образ творчески раскрыть на экране — уже одно такое размышление — чрезвычайно глубоко и серьезно помогает художнику осмыслить свое дело, безмерно поднять его квалификацию. Ведь ставится глубочайшей важности вопрос: какая разница между чувственной данностью в литературном произведении, наглядной чувственностью в театре и той же наглядной чувственностью в кино? Можно сказать с уверенностью, что для литературоведа изучение специфики кино необходимо для поднятия и более углубленного разумения литературоведческой дисциплины. А ведь писатель, работающий над воплощением образа в кино, ставит проблему конкретно, в трудовом процессе.

Писатель, живущий и работающий, не может быть равнодушным к тому как кино воплощает его творческий замысел. Писа-

тель и может и должен быть активным участником этого процесса.

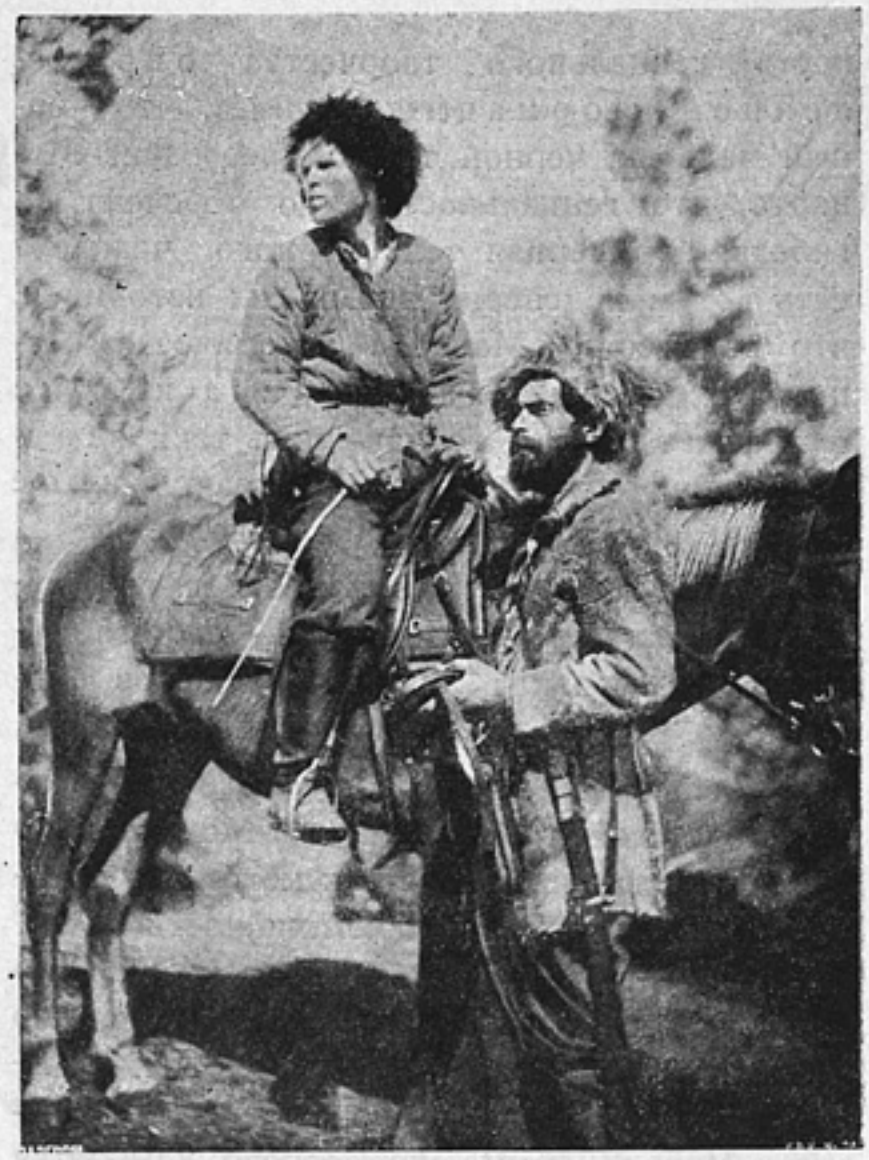
А мы ведь имеем чрезвычайно грустный опыт. «Тихий Дон» Шолохова, несомненно является огромным событием, а киноинсценировка превратила событие в происшествие. «Разгром» Фадеева — большое и значительное событие опять-таки было превращено в средней значимости происшествие. В чем дело?

Неверно было бы утверждение, что кинематографист механически переносит литературный образ на экран. Он прекрасно понимает специфику нового искусства. Но этой спецификой он подчас интересуется чисто технически, недостаточно углубляясь в идею произведения как органического целого.

Позволю себе взять на первый взгляд парадоксальный пример: допустим мы решили инсценировать дивное произведение искусства «Моцарт и Сальери». Заглушим червя сомнения и на вопрос: возможно ли это — ответим условно утвердительно. Допустим что вы преодолели серьезнейшее препятствие — огромную диспропорцию между зрительным и звуковым (словесным) материалом. Допустим, что специфика кино дает возможность раскрыть этот шедевр. Какая изумительная проникновенная, подлинно творческая задача! Вряд ли художественная мощь этого произведения нуждается в похвале. Пожалуй, надо повторить слова Белинского, сказанные по поводу другого произведения Пушкина:

> «Скажите как, какими словами хвалить. Такие черты... высокого художества?.. Правду говорят, что хвалить мудренее, чем бранить. Чтобы быть достойным критиком таких стихов надо самому быть поэтом, да еще каким!»

Да, огромная работа для огромного мастера. Но вот представьте себе, что кинохудожник заинтересовался спецификой только в разрезе чисто техническом и попытается установить правильный баланс между зрительным показом и монологом. Получится полнейший абсурд, позорный провал неслыханное искажение! Прежде всего, художник должен уметь четко осмыслить основную идею «Моцарта и Сальери». Допустим, художник пошел по пути банальных болтунов и полагает, что Пушкин раскрыл психологию, а то и психопатологию зависти. Ясно, что специфика кино будет использована совершенно иначе, чем если бы художник по-иному осмыслил произведение. Допустим, что критик стал на точку зрения идеалиста Гершензона. А Гершензон утверждает:



Кадр из фильмы «Разгром». Режиссер Н. Берсенев

> происходит борьба между разумной причинностью и сверхразумной самочинностью. Наш реальный мир движется по линии причинных и разумно понимаемых связей. Искусство же гения есть подлинная беспричинная игра. Ея родина — самочинность, дерзкий срыв обычных познавательных норм. Кто прав? Моцарт или Сальери? Оба правы. Сальери включает искусство в чуждую ему сферу причинности. Он прав, этот сын разума, ибо он защищает устойчивость, порядок нашего мира. Но прав и Моцарт, ибо он раскрывает наличие новых творческих сил, расковывающих нас и освобождающих от ига причинности.

Разве не ясно, что кинохудожник, принимающий подобную концепцию, совершенно по-иному использует специфику, даст иное чередование кадров, иную портретику, иной пейзаж!

И наконец, если художник понимает, что в «Моцарте и Сальери» Пушкин с потрясающей силой раскрывает закат и обречен-

ность гениального творчества определенной формации, поймет, что черный человек, черной тенью преследует Моцарта, что гениальность его обречена на гибель, ибо черная тень черного человека есть вотум недоверия новых сил истории и, что творчество Моцарта исторически беспотомственно — «наследника нам не оставит он»,— тогда опять-таки другая портретика, другой жанр, иное чередование кадров, иное заполнение.

Я никак не могу примириться с тем, например фактом, что фильма «Разгром» Фадеева обескровила, обезличила образ Морозко.

Несколько слов об этом образе. Ничего не стоит сказать так: путь Морозко это путь преодоления крестьянского стихийничества; это победа над стихийностью пролетарской практики и мировоззрения. Это верно; но важно понять как конкретно дан и раскрыт Фадеевым образ Морозко. Этот образ можно характеризовать словами Маркса, «ему еще ласково улыбается материя»: ширь, свежесть восприятия, внутренняя гибкость, густое, крепкое чутье жизни. Все это обнаруживается часто в форме буйства, неповиновения, вражды к плановости, организации. В сознании Морозко происходит борьба, не против дисциплины вообще. Алеко у Пушкина тоже ненавидит дисциплину, порядок, мертвенную негу города. Но там этот протест и уход от города, воспевание свежести и простоты цыганской жизни мотивируются иначе:

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главу пред идолами клонят
И просят денег да цепей.

Там мнимое бунтарство барина не может не привести к катастрофе — «повсюду страсти роковые и от судеб защиты нет». Морозко уже в рядах борющегося пролетариата, субъективно он как бы защищает свободу, ширь, самочинность своего внутреннего мира от диктатуры плана, организации, сознания... Объективно же он противодействует своему же переходу на высшую ступень творческого сознания, противопоставляя слепую стихию подлинно творческой зрячести сознания. Но стихия побеждена. И здесь то выступает чарующая манера и глубина с которой Фадеев раскрывает победу. Может быть Морозко сделался этаким пассивным, отреченным «неотмирным» подобно Платону Каратаеву? Ничего подобного. Может быть Морозко отрекся от самого себя, обуздал свою гордыню и потерял свою личность? Может Морозко оправдывает свое примирение с дисциплиной, христианским смирением «иго мое благо, бремя мое легко»? Ничего подобного. С огромным мастерством Фадеев показывает, что Морозко потерял свои цепи, а выиграл весь мир. Ему, Морозко, «ласково улыбается материя»: он впервые в творческой практике воистину обнимает «в поле каждую былинку и в небе каждую звезду», так как он подлинно творит историю. А что вы видели на экране? Морозко как образ исчез, распылился, измельчал до крайности.

Можно ли сказать, что режиссер игнорировал специфику? Не совсем, но он не вдумался в основную идею образа. Он заботился о последовательности точности событий, он заботился о наличии зрительного материала. Когда-нибудь мы займемся этой проблемой более тщательно. Но теперь мы не можем не спросить: неужели же кинохудожник не понимает, что событие, которое идейно звучит и конкретно художественно убеждает в литературном произведении, не даст подобного эффекта, если будет автоматически перенесено на экран; неужели же художник не понимает, что для кино необходима иная интерпретация, иной порядок, иная сила художественной аргументации.

Художник советский должен быть соучастником творческого кинопроцесса. Он кровно заинтересован в том, чтобы глубинное раскрытие идей не превратилось в мандат на произвольное распыление текста. Только тогда привлечение писателя в кино будет значительным событием, а не тусклым происшествием.

Надо было бы поговорить и о необходимости привлечения литературного критика. Но это — это уже особая тема.

О. Леонидов

конкретный пример

Вопрос экранизации литературных произведений, вопрос вовлечения писателя-беллетриста в кинематографию является чрезвычайно существенным.

Мы знаем ряд кинокартин, поставленных по темам беллетристических произведений, и чаще всего авторы этих произведений, не работавшие над сценарием, а передоверявшие это дело или кинодраматургу, или непосредственно режиссеру, оставались недовольны тем, что запечатлелось на пленку. Сюжет как-будто бы сохранен, но либо искажена, либо снижена идея произведения положенного в основу сценария, а затем картины.

Большинство авторов-беллетристов склонно объяснять эти неудачи или злой волей авторов фильмы, или их «нечуткостью», творческой ущербностью, непониманием того, что написано автором.

На самом деле, вопрос гораздо сложнее. Писатель-беллетрист ошибается, думая, что беллетристическое произведение «текстуально» может быть перенесено на экран. Ошибка эта распространена и среди некоторой части кинематографическоого руководства.

Я, например, помню факт, когда один из руководителей Межрабпомфильма переслал режиссеру Б. Барнету роман К. Горбунова «Ледолом» с резолюцией на книге «В постановку».

Руководителю этому представлялось достаточным «раскадровать» роман, чтобы получить сценарий.

Конечно, вопрос сводится не только к «раскадровке» литературного произведения, ни даже к его «переводу» с языка беллетристического на язык кинематографический, поскольку под переводом подразумевается замена слов и понятий одного языка идентичными словами и понятиями другого.

Экранизация литературного произведения имеет в виду создание нового полноценного литературного же произведения, написанного в специфической кинематографической форме (сценарий), а затем перенесение этого нового произведения на пленку. Степень удачности этого нового произведения может и должна измеряться соответствием его идее и основным художественным образам, но никак не сюжетному развитию и ситуациям экранизируемой беллетристики (исключение составляют немногие беллетристические произведения, выполненные автором в кинематографическом жанре).

Выпущенная недавно Межрабпомфильмом картина режиссера Б. Барнета «Окраина» представляет конкретный, весьма удачный для анализа, пример работы над экранизацией беллетристического произведения.

В основу сценария «Окраины», написанного реж. Б. Барнетом и беллетристом К. Финном, положен одноименный рассказ последнего.

Что составляет содержание этого рассказа?

«Мирное житие» обитателей городской окраины потревожено прибытием в городок немцев-военнопленных с полей битв русско-германской войны. На этом факте выявляются разные идеологии обитателей окраины: одни видят в немцах только врагов, а другие в каждом человеке (в том числе и в немце) видят прежде всего или трудящегося, или эксплоататора, а затем уже, как незначащее — его национальность.

Это же самое составляет и содержание сценария.

Но раскрываются они К. Финном-беллетристом и К. Финном и Б. Барнетом сценаристами совершенно различно.

Если в рассказе все строится на атмосфере окраины, на характеризующих ее обитателей настроениях, определяющих их поступки, то в сценарии содержание раскрывается в событиях, в отношениях людей к этим событиям, в волевых поступках участников этих событий.

Рассмотрим основные персонажи «Окраины» как они охарактеризованы в рассказе:

1. Портной из Риги — А. П. Грешин — своеобразный «философ» глухой Заборной улицы, не верящей «ни в бога, ни в чорта», любящий все «необыкновенное» и насмешничающий «над недостатками жизни» («На Заборной улице, вследствие всего этого, относились к нему недоверчиво, с опаской, вообще недолюбливали»).

Немцам Грешин симпатизирует: «Немцы — интеллигентная нация, они лучше наших неумытых во сто раз»; в победу

русского оружия не верит, и даже сочувствует встречам своей дочери Марии с немцем Раскоттеном.

2. Приятель Грешина — сапожник Филов, человек богобоязненный, настроенный патриотически, но в то же время по натуре жалостливый, добрый и, благодаря этому не только не прогоняющий немца Раскоттена, но даже дающий ему подработать («он такой же, как и мы с тобой, мастеровой человек — сапожник он»).

3. Сапожник Кадкин, который сначала бьет Раскоттена за то, что он немец (у Кадкина недавно убили двух сыновей на войне), а затем, убедившись, что Раскоттен «мастеровой человек», просит у него прощения, ссылаясь на свою темноту и агитацию меньшевика Краевича.

4. Извозчик Смельчаков — в отличие от доброго, жалостливого Филова, человек «огромной злости», забитый судьбой неудачник, вымещающий на немце Раскоттене свое, связанное с войной, разорение.

Как эти персонажи выглядят в сценарии?

1. Характеристика А. П. Грешина изменена в корне. Его склонность к философии, его скепсис ко всему грубому «рассейскому» — «окраинному» и уважение всего интеллигентного, что равнозначуще для него с «заграничным», здесь отсутствуют. В сценарии Грешин восполняет «кинематографический пробел» рассказа, в котором окраина никем конкретно не персонифицирована. Ее грубость, дикость, шовинизм даны только как беллетристическая атмосфера. В сценарии не получилось бы окраины, если бы не оказалось конкретного носителя ее отличительных черт. Таким живым носителем «окраинной» идеологии Б. Барнет и К. Финн сделали Грешина.

Это — обыватель, мещанин, живущий по-старинке и всем своим бытовым укладом, привычками и ограниченностью кругозора воплощающий идеал «безболезненного и мирного жития».

Поскольку темой сценария является разное отношение к войне, к немцам, авторы сценария создали новый, отсутствующий в рассказе, сюжетный момент, заостряющий тему: Грешин дружит со своим жильцом, таким же, как и он сам, обывателем и мещанином, Карлом Карловичем. Пока «мирное житие» ничем не нарушается, эти обыватели — русский и немец, живут душа в душу. Как только объявлена война, дороги их резко расходятся и без всякой внутренней к тому причины, они становится злейшими врагами.

И с шовинистической враждебностью относится Грешин к военнопленным, плюет им в лицо и выгоняет из своего дома Раскоттена.

В финале Грешин остается «по ту сторону баррикад».

2. Филова и Кадкина авторы соединили в одном лице — сапожника Кадкина. Такое «сдваивание», со сценарной точки зрения, вполне законно, ибо, по сути дела, Филов и Кадкин в рассказе до известной степени дублируют друг друга, так как оба, в конце концов, сходятся на том, что Раскоттен «не немец, а сапожник». Но вот эта объединенная фигура наполнена у сценаристов конкретным действенным содержанием — Кадкин доброжелательно относится к немцу не под влиянием настроения (в рассказе Филову просто «жаль» стало Раскоттена), а в результате конкретных событий, определяющих именно такую, а не иную идеологию. В сценарии Кадкин дан человеком сознательным, с самого начала критически, пораженчески относящимся к войне (он участвует в забастовке, в митинге, он не поддается на агитацию меньшевика Краевича, он отговаривает младшего сына — Сеньку итти добровольцем на войну). Отсюда как логическое следствие «не окраинное» отношение Кадкина к Раскоттену.

3. Усилена в сценарии и характеристика Смельчакова. Он не только приписывает войне свои неудачи, свою хозяйственную деградацию — он сам участник войны, он сам понюхал пороха, стал инвалидом, «героем». А вернувшись домой, оказался у разбитого корыта. Алкоголь, общение с темными черносотенными элементами разжигают в нем рожденную угаром войны национальную ненависть и приводят к погромному выступлению.

Есть еще несколько действующих лиц, которых вовсе не было в рассказе, но которые появились в сценарии, введенные туда для усиления сюжетного раскрытия темы.

Первое и самое главное из этих новых «действующих лиц» — война.

В рассказе она дается, как упоминание, как где-то происходящий факт, лишь отдаленными отзвуками докатывающийся до окраины.

Кадр из фильмы «Окраина». Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Кириллов

В сценарии и война вплетена в сюжет.

Причем, что самое характерное и ценное, экспонирована она в том же плане, что и городская обывательская окраина.

Если рабочие и крестьяне, русские и немцы, жили, правда, нелегко, но и эта, хотя и нелегкая, но относительно «мирная» жизнь потревожена, разрушена против их воли: против своей воли, трудящиеся разных национальностей столкнуты лбами. И здесь, как на окраине, тот же вопрос: враги ли они — эти немцы, или они не враги, не немцы, а такие же мастеровые, сапожники, рабочие и крестьяне, как и русские. Эпизод с офицером, выволакивающим Сеньку из окопа, и ряд других моментов показывают этим людям всю ненужность, преступность империалистической бойни, воочию убеждают в том, что враг не немец, если он трудящийся, а враг тунеядец, эксплоататор — будь он немец, будь он русский.

И солдаты обоих армий, несмотря на разность языков и национальностей, находят способ столковаться и прекратить кровопролитие, чтобы повернуть штыки против своих угнетателей.

Фронт выдержан в сценарии в плане всего произведения: дан не обезличенно, не в форме взрывов, пробегов и ужасов, а как законченные судьбы запоминающихся персонажей (Николай, Сенька, Тулячков, офицер и другие).

Второй новой, по сравнению с рассказом, персонаж сценария это тыл.

В рассказе о нем только упоминается, как о средоточии необычайно оживившегося железнодорожного сообщения («Россия стала страной прямых сообщений»... «Железнодорожный билет стал удостоверением» и т. д.).

В сценарии, опять-таки для наилучшего раскрытия темы, понадобилось тыл персонифицировать.

Мы имеем хозяина сапожной мастерской, богатеющего на военных заказах (монтаж расширяющейся работы в мастерской с батальными сценами).

Мы имеем, только названного в рассказе, меньшевика Краевича, который в призывах к обороне страны от «гуннов» смыкается с тем же хозяином сапожной мастерской, с «отцами города» и полицией.

В сценарии мы видим биографию этого «друга народа» в ее наиболее значи-

тельных моментах: «долой забастовку, во имя единого национального фронта против немецкой опасности», «да здравствует война», «война до победного конца!» керенщина и борьба с побеждающим большевизмом.

Вот эти новые персонажи, сюжетно вплетенные в ткань сценария, и помогли авторам фильмы с большой кинематографической выразительностью подойти к интернациональным выводам своей картины.

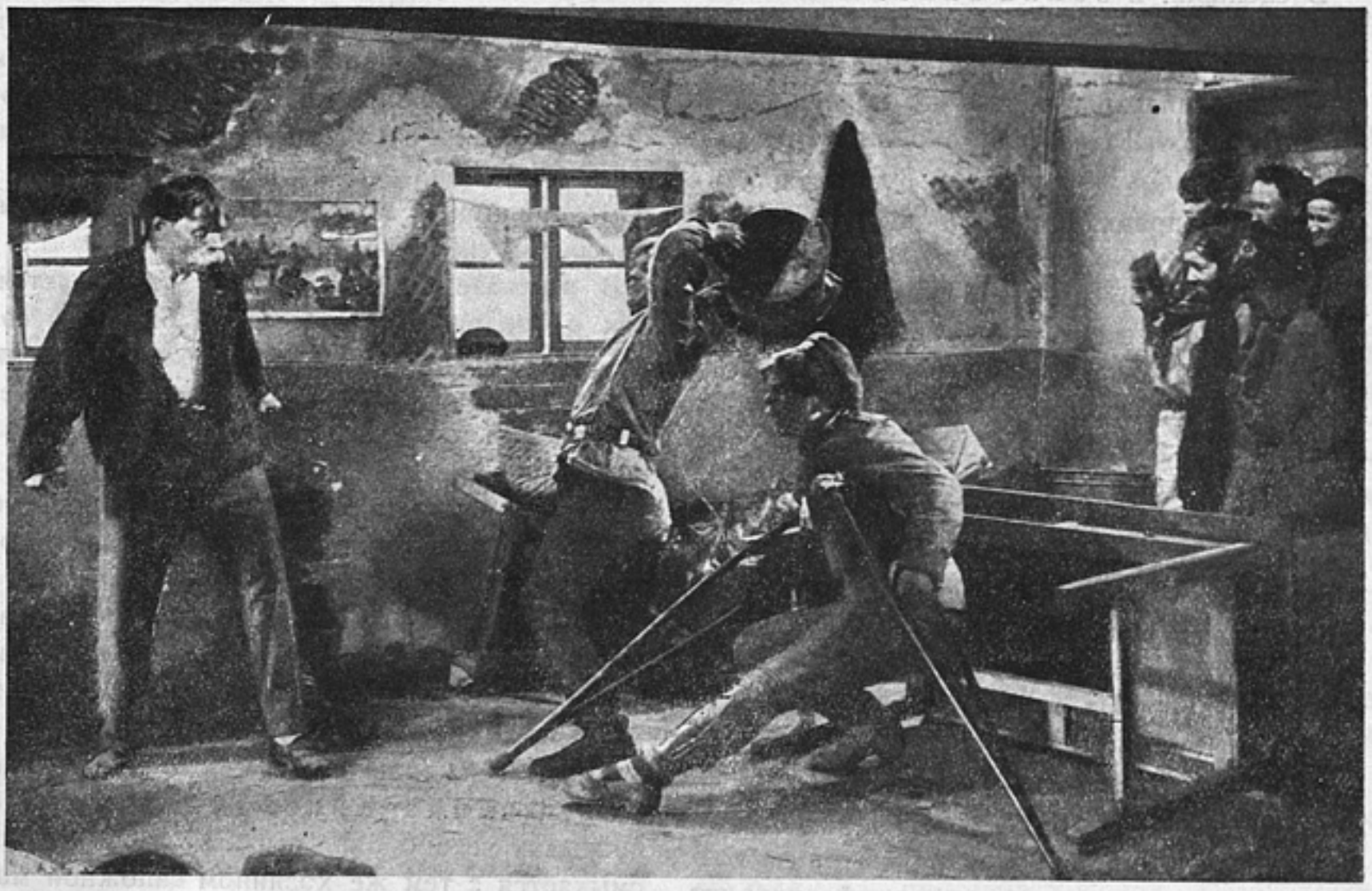
На этом конкретном примере мы видим, какой ответственной творческой работой является экранизация беллетристического произведения, превращающегося, при умелом сценарном оформлении, в произведение формально новое, но в существе своем несущее все идейные качества первоисточника.

В заключение необходимо вкратце коснуться соотношения между сценарием Б. Барнета и К. Финна и картиной Б. Барнета.

Поскольку Б. Барнет является одним из авторов данного сценария, он довольно точно придерживался его в постановке.

Однако режиссер, идя по правильному пути соединения «комического» с «трагическим», по пути вкрапливания первого в последнее и наоборот, в некоторых местах картины «переусердствовал» в смысле «раздувания» малозначащих эпизодов, деталей, только намеками отмеченных в сценарии. Это относится, например, к сценам в бараке (игра в карты, смерть военнопленного, снова игра в карты), к пробегам во время забастовки («излишества» с собаками и т. д.). Тут режиссер Б. Барнет не соблюл должного такта по отношению к сценаристам Б. Барнету и К. Финну, и потому эти чрезмерно раздутые детали оказались непропорциональными в общей архитектуре и местами выглядят «флюсообразной» опухолью.

Далее, нельзя не посетовать, что режиссер Б. Барнет исключил из картины ряд моментов, имеющихся в сценарии. Так, выпал эпизод избиения Раскоттена, которое прекращает, Кадкин, давший немцу молоток и сапог («Шей, работай. Покажи им» и т. д.). Это, конечно, поставило бы крепкую сюжетную точку на данной сцене, являющейся кульминацией развернутого ранее и разворачиваемого впоследствии. Тут Б. Барнет-режиссер «расправился» с Б. Барнетом и К. Финном сценаристами с такой же



Кадр из фильмы «Окраина», Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Кириллов

решительностью, с таким же азартом, с какими обыватели окраины в его картине расправляются с Раскоттеном. Но если Раскоттен прежде всего сапожник, а потом уже немец, то и Б. Барнет прежде всего режиссер, а потом уже сценарист...

И второе — в сценарии намечены две интересных линии: сын Карла Карловича — немецкий меньшевик, унтер, попадающий в плен вместе с Раскоттеном, и русский офицер — сын сапожника хозяина (их поведение на фронте: пощечина Раскоттену сыну Карла Карловича за то, что он вместе с русским меньшевиком — Краевичем натравливает русских пролетариев на немецких, немецких, на русских). Эти линии из картины выпали.

Выпали они, как я понимаю потому, что сценарно не удались только прочертились, но не стали живыми, действенными. Одним из главных достоинств Б. Барнета как режиссера (что отличает и его «Окраину») является работа только на живых, человеческих, полнокровных ситуациях и характерах. Со схемами Б. Барнет работать не умеет и не хочет. Таким образом, картина в художественном смысле от отсутствия этих схематичных линий, конечно, выиграла, но тут нельзя обойтись без упрека сценаристам — Б. Барнету и К. Финну: линии

Кадр из фильмы «Окраина». Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Кириллов

эти — далеко не второстепенные, необходимо их было сценарно «дожать» и в картину включить.

Эти последние абзацы подтверждают истину: то, что не вышло в сценарии, обычно не выходит и в картине, и сценаристы зачастую ошибочно полагаются на режиссера, давая недоработанный в отдельных моментах сценарий. Эта недоработанность сценарного материала, даже при таком квалифицированном режиссере, как Б. Барнет, неизбежно останется в ней «белым пятном».

М. Король

„Первый взвод“

1

Сценарий «Первый взвод» был задуман, как «Октябрьская революция в Белоруссии», в процессе работы он превратился в «Западный фронт» с тем, чтобы пережить еще одно превращение, на этот раз последнее — в «Первый взвод».

В авторском письме к сценарию «Западный фронт» т. Бродянский указал:

> «Историю Октябрьской пролетарской революции в БССР не исчерпать и десятку больших полотен. В данном сценарии сделана попытка развернуть перед аудиторией только один боевой эпизод революции. В основу сценария положен точный фактический материал. Сырой фактический материал не переносился непосредственно на экран. Стремясь переплавить материал и образы автор, не допуская произвола творческой фантазии и вымысла в его чистом виде, опирался на факты».

Мало утешительного в рассуждениях автора относительно фактического материала. С одной стороны, переплавка материала и образов, а с другой, умышленное ограничение авторской фантазии. Как же с переплавкой? Увидим ниже, что это предупреждение автора основано действительно на фактическом материале.

Тов. Бродянский вводит читателя в свою творческую лабораторию. Он не секретничает. Эпиграфом он выбрал выдержку из Энгельса о реализме.

> «Под реализмом мы подразумеваем кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Повидимому, этот эпиграф должен служить удостоверением автору в реалистичности стиля его работы.

Тов. Бродянский пишет:

> «Идейное задание обусловило реалистическую манеру авторского письма и форму сценария, то есть несколько приближающийся к роману (!) показ общего в конкретно чувственной форме опосредствованного единичного (!) — обычный путь художественного произведения, специфически вскрывающего действительность через движение образов».

Роман на экране — это еще одно предупреждение автора на тот случай, если потребуются доказательства в «исканиях» новой формы «эксперимента». Что касается «опосредствования» и всей туманной словесности — это ничего общего ни со сценарием, ни с темой не имеет. Это блеск цитатной мудрости, рассчитанной на то, чтобы ошарашить неискушенного читателя.

Дальше автор сообщает, что следует искать в кадрах его сценария. Оказывается, что уже не Октябрьскую революцию надо искать, а выход из империалистической войны.

> «Не претендуя на полное и исчерпывающее раскрытие проблемы в целом, автор пытался наметить образы, показывающие революционный выход из империалистической войны. Выход же этот теснейшим образом связан с переходом войны империалистической в войну гражданскую».

Не будем придираться к формулировке, хотя от т. Бродянского можно было бы потребовать более ясного изложения выхода из империалистической войны. По Бродянскому, выход из империалистической войны теснейшим образом связан с переходом империалистической войны в гражданскую, а на самом деле — единственный выход из империалистической войны, это превращение ее в войну гражданскую. Следовательно, не «теснейшая связь», а единственный выход. Всякий иной «выход» из империалистической войны, как, например, Версальский мир, никак не является выходом из империалистической войны, а только переходом к подготовке новой грабительской войны.

В начале своего короткого письма автор не без кокетливости сообщает о себе:

> «За плечами у автора длинный список кинематографических работ, ни отказываться, ни зачеркивать этот список у автора нет основания...»

Странно, а где «Слава мира»? И какие произведения т. Бродянского обогатили советскую кинематографию?

Дальше:

> «У автора новая мера требований, предъявляемых к себе. И в прямом свете этих требований автор склонен считать сценарий «Западный фронт» своим вторым началом на новом этапе».

Это особенно важно. Огромное количество провалов картин предопределено качеством сценариев.

Разбираемый сценарий т. Бродянского ничего исключительного собой не представляет, а для Бродянского это «второе начало» с огромными претензиями на социалистический реализм, на философию и на художественность.

Тов. Бродянский не одинок. У него много «последователей», особенно среди сценаристов оборонной фильмы. Именно поэтому необходимо со всей суровостью, отметая словесную шелуху, разобрать сценарий т. Бродянского наиболее основательно.

2

Никакой «Октябрьской революции в Белоруссии» в сценарии нет. Есть фронт царской армии на территории Белоруссии. Весь сценарий это — царская армия на войне.

Тов. Бродянский сотни раз повторял известную цитату Клаузевица о том, что война есть продолжение политики, а в своем сценарии он об этом забыл. Вместо войны как продолжения политики, пошла скакать кавалерия, разрываться снаряды и душить газы. В этих кадрах ничего нет от политики, в них не видно какой политики продолжением является война.

Ремарк не интересовался тем, кто породил войну, во имя чьих интересов она велась. Он брал войну как стихийное бедствие, обрушившееся на людей. Ремарк и не хотел видеть политики класса, породившего войну. У Ремарка нет принципиальных расхождений с капиталистическим отечеством, он за капитализм, но без войны. Естественно, что Ремарк и не мог вскрыть существа империалистической войны. Он его не искал и не желал искать.

Тимошенко в «Снайпере» попытался опровергнуть Ремарка там, где его незачем опровергать. Ремарк показал, что империалистическая война ужасна — разве это не правда? Ремарк изолированно показывал ужас войны, вне зависимости от ее империалистического характера. Мы иначе расцениваем империалистическую войну: рабочие и крестьяне различных стран калечат и убивают друг друга, для того чтобы усилить свою буржуазию, гнет и эксплоатацию. Не ужас боя, смерти, а империалистический характер войны, ее цели. Драться против рабовладельцев, против капитализма за социализм, за Советский союз — в этом нет ужаса войны. Ужас в том, что рабочие и крестьяне вынуждены воевать для того, чтобы усилить своих классовых врагов и, следовательно, ослабить себя. Ужас в том, что рабочие и крестьяне шли во время империалистической войны за своими капиталистическими хозяевами и их агентами — социал-фашистами. Для борьбы с Ремарком необходимо вскрыть классовый характер войны, показать пружины ее политику классов, а не ужасы смерти. Тимошенко же показал именно ужасы смерти с идеологическим привеском. Бить Ремарка эпизодами боя, не вскрывая политики войны, политики класса, ведущего войны, — нельзя.

Тов. Бродянский проделал то же самое, что т. Тимошенко. Он не опроверг Ремарка, а повторил его. Ужасы войны язляются основным стержнем сценария, а классовый ее характер полностью отсутствует, если не считать нудных диалогов.

Бродянский ищет классовый смысл войны в технологии боя, в замкнутой роте. Даже Ремарк выносил своих героев за пределы роты и фронта. Картина «На западном фронте без перемен», сделанная по Ремарку, полностью отвечает задачам, поставленным Ремарком. Мелкий буржуа, раздавленный войной, льет слезы об ужасах войны.

Тов. Бродянский в своем авторском письме обещал показать выход из империалистической войны. Естественно, что в первую очередь необходимо показать, вскрыть империалистический характер войны, иначе никакого «выхода» не получится.

Посмотрим, что сделал т. Бродянский. Первая часть начинается таким образом:

> «По улице проходит патриотическая демонстрация.
>
> Звучит мелодия музыкального ящика. Дребезжат пластинки. Ящик играет «Коль славен».

Кадр из фильмы «Первый взвод». Режиссер В. Корш. Оператор А. Кальцатый

— Ура!

— Как я, например, единственный уцелевший в боях под Мукденом...

Немного насмешливо кричит человек в тужурке:

— Храбрецу Мукдена и Ляояна — Ура!»

После ознакомления с внешностью Великанова и внешним видом манифестации, автор рассказывает:

«—Очевидец, богом клянусь!.. били нас япошки в душу и в мать... глаз мне выбили... однако иду на войну добровольцем немцев бить.

Подозрительный субъект, «уцелевший в боях», упорно лезет на авансцену событий. На нем пиджак и брюки, а так же солдатская фуражка блином, замызганная до неузнаваемости.

Подъем патриотических чувств этой, к слову сказать не слишком большой, но очень шумной толпы,— грандиозен. Прохожие шарахаются, старушки крестятся: количество пьяных и накал эмоции сильно напоминают крестный ход».

По поводу этой патриотической манифестации двое рабочих железнодорожного депо ведут «идеологический» разговор.

«... Из-под паровоза вылез вымазанный в машинном масле Макар Бобрик.

— Степан?

— В городе что делается... погромом пахнет... кое-кто из депо пошел. Неладно выходит.

Макар Бобрик спокойно вытер руки о ветошь.

— Крик стоит сплошной: разобьем, немцев в четыре месяца да и только!»

Этот разговор кончился и вслед за ним сразу идет другой.

Тот же Макар Бобрик ведет такой разговор с мастером.

«Мастер с легкой усмешечкой поглядел в сторону Макара Бобрика и сказал:

— Разрешите поздравить с вступлением в ряды христолюбивого воинства?

— Откуда знаете?

— Имею сведения.

— Вы то, небось, остаетесь?

— Железнодорожников не берут — работаем на оборону.

Удалившись на порядочное расстояние, мастер добавил:

— ...которые настоящие железнодорожники.

— Катись, гнида!»

Этот замечательный диалог не единственный в сценарии. Автор всюду, где нехватает ему драматургического мастерства берется за примитивные диалоги. Оттого в сценарии так мало драматургического действия и много претенциозных разговоров. Повидимому, это и есть обещанная «романная» форма.

Автор на нескольких страницах, как газетный репортер, продолжает описывать манифестацию.

Тут «угоревший в дыму патриотизма акцизный чиновник» и «высокий парень» тип полового в третьеразрядном трактире».

Толпа громит немца. Какого? Понятно, музыкального мастера, который как раз в это время чинит музыкальный ящик, играющий «Коль славен».

Автор не скупится на психологические тонкости. Отец поднял чудесную белокурую девочку и показывает ей погром. Ребенок обрадовался, а потом заплакал.

«В толпе любвеобильного папашу одернули:

— Как вам не совестно такое показывать ребенку?

Папаша ничтоже сумняшеся, ответил:

— Ничего, пущай привыкает.

Интеллигент в чеховской крылатке сдержанно возмутился:

— Какая страшная вещь русская толпа.

Однако продолжал смотреть и даже поправил пенсне».

Автор продолжает «описывать». Все что ему известно и неизвестно, он не смущаясь сваливает в сценарий.

«Через толпу пробирался пьяный в дым русый парень:

Эх, немец, герман шельма!
Наплевать нам на Вильгельма!
Австрияцкому мы Францу
Наведем на рожу глянцу!

Парень увидел драку... почему, что, в чем дело? Разве это важно.

Важно другое — дерутся. И с восторженным криком «караул! наших бьют!» спьяна полез в самую гущу драки, засучив рукава».

Парень с гармонией специально для «органически звукового сценария». Ясно, что парня бьют. Побили и Макара Бобрика.

«Макар Бобрик пытался угомонить патриотов.

«Уцелевший в боях»

— Расшибу!

И в самом деле расшибли, отбросив в сторону — не лезь, дескать...

— Ура!

— Бей!

— Обожаемый император!»

Автору не надоедает тяжелый репортерский труд, он без конца «описывает». Появляется полицейский офицер: Макар обращается к нему. Опять «идеологический» диалог. Макар требует его вмешательства, а офицер «нагло» отвечает прямо по учебнику политграмоты:

— Полиция не препятствует патриотизму!

К Макару подходит Великанов, называет себя, если это понадобится для протокола. Опять нудная болтовня:

Кадр из фильмы «Первый взвод». Режиссер В. Корш. Оператор А. Кальцатый

«— Чорт знает что такое! Дело погромом пахнет!

— Сумасшедший дом!

— Интересно: кто-нибудь принимает меры?

— Вы же сами говорите, что сумасшедший дом. Какие могут быть меры».

Действительно чорт знает что такое. И почему на самом деле не были приняты меры против автора? Почему пустили в производство эту галиматью?

Когда толпа убила немца, его музыкальный ящик, как укор патриотизму, продолжал играть «Коль славен». А в другом конце города другой немец, понятно, фабрикант «Карл-Франц фон Рифеншталь и сын» получал военный заказ от городского головы. Понятно, что и здесь не обошлось без диалога.

Мы извиняемся перед читателем за цитаты из Бродянского, но это совершенно необходимо. Для того чтобы бороться с поверхностной публицистикой, которую всучивают нашим фабрикам под видом глубоко идейных вещей, необходимо до конца разоблачить всю нехитрую механику мастерства Бродянского.

Преодолеем собственную скуку, опять дадим слово т. Бродянскому:

«Городской голова слегка волнуется:

— Итак, вопрос о передаче заказа вашей фирме... Заказа, в котором столь заинтересовано министерство... родина, я хотел сказать... решен, принципиально решен, но...

— Простите, мешает фамилия... Простите.

Чугунной вязью отлито имя фирмы «Карл Франц фон Рифеншталь и сын».

— Неудобно — лицо с фамилией явно немецкой, вы понимаете? В конце концов фамилия вещь поправимая.

Владелец встал:

— Данке шен, герр городская голова. Данке, шен, я буду подовать прошение — меняль фамилию — Васильеф или Петрофф. Хорошо?»

Макар Бобрик пришел к рабочему Шапиро. Тот ему сообщает, что «патриотизм — штука крепкая». А сынишка Шапиро заметил, что его на прошлой недели тоже мальчишки избили.

Бродянский неутомим, он сыплет диалогами без конца:

«В комнату вошел высокий рабочий и с ним еще двое:

— Пронюхал мастер: Голубова, Дергача и тебя...

— Как?

— Вот тебе и как! С дороги расчет — к воинскому!

— А разве Голубов был на маевке?

— Не, он инженера покрыл на счет штрафа!

— Забрили.

— Кружок сохранить надо, во что-бы-то ни стало!

— Сохранить то нужно... нельзя не сохранить — хотя и трудно будет. Почти всех ребят к воинскому.

— Точно по списку!

Понятно по списку. Шпиков что ли мало? Кишмя кишит».

Весь Бродянский с его «творческим методом» в этом диалоге.

Иначе, как раскадрованным репортерским очерком назвать нельзя эту «кинодраматургию».

Во второй части появляется тот самый агроном Великанов, который говорил умные вещи насчет протокола, когда избили Бобрика. Великанов в форме прапорщика. Его взяли в армию. Он приходит к помещику Таракотину, у которого отец Великанова служит управляющим. У этого помещика имеется сын офицер Коленька и дочь Олеся.

Ее-то и любит Великанов. Она его — тоже. Начинается новый тур «идеологической» болтовни. Олеся поет строфы Янко Купалы, а помещик Таракотин говорит управляющему, что он недоволен убеждениями его сына.

«Пока ваш сын, господин управляющий, говорил о будущности нашей национальности...

Помещик Таракотин глубоко затянулся трубкой.

— Оставь, отец,— живо откликнулся офицер,— фронт для вашего сына,— господин управляющий, лучший выход. Разговоры с мужиками довели бы вашего сына до этапа, господин управляющий!

Помещик:

— Я понимаю национальные убеждения, но при чем тут мужики и мое имение?»

Весь этот интересный разговор кончается сообщением Великанова, что он завтра уезжает на фронт и, что он попал в тот же полк, что и Коленька. Офицер Таракотин на это реагирует очень «выдержанно». Он говорит Великанову:

«— Надеюсь, вы не запятнаете этих погон офицера русской армии, прапорщик Великанов, разговорами о дележе чужой земли?»

Великанов не остался в долгу: на умную сентенцию он ответил такой же сентенцией, как полагается это делать в сценарии т. Бродянского.

«У Великанова дрогнули скулы (допекло!). Управляющий все время порывался что-то сказать сыну, но не решился, и только смахнул непрошеную слезу (вот до чего доводят «выдержанные» сентеции!).

— Я еду на фронт. В огне войны родится лучшее будущее моего народа».

Кадр из фильмы «Первый взвод». Режиссер В. Корш. Оператор А. Кальцатый

Достойный ответ!

Бродянский лепит своих героев по образу своему. Точно так же, как автор замещает свое незнание, неумение и антихудожественность поверхностными разговорами и пустым пафосом — тоже самое постоянно делают и его герои.

Проводы деревни, понятно, с песнями и колокольным звоном («органически» звуковой сценарий!) прошли в пьяном угаре.

Автор увел мобилизованных из деревни и повел их на фронт. Насчет хронологии автор очень последователен. В начале патриотическая манифестация, за ней мобилизация, дальше уход на фронт. Это последовательность газетной статьи, протокола, но никак не драматургического произведения.

Итак солдаты идут на фронт. Среди солдат — Бобрик, Шапиро, крестьянин Некашин. Ведет роту Таракотин, вместе с ним — прапорщик Великанов.

Что же увидел т. Бродянский в походе, что его привлекло?

Дадим слово т. Бродянскому, пусть сам расскажет.

> «Стрелковый запасный на походе. Переход велик.
>
> Люди притомились. Тяжело передвигают они ноги в обмотках по дороге смятой, растерзанной тысячами солдатских сапог, копытами кавалерии, ободьями колес тяжелых артиллерийских орудий.
>
> Идут солдаты тяжелым грузным маршем. Как молния блестят сквозь пыль трехгранные штыки. Пыль оседает на лицах густым плотным покровом. Обгоняя колонну, промчался штабной автомобиль. Проскакал на крупной рыси казачий разъезд. Навстречу полку шли беженцы, тряслись подводы с полусводами, крытыми заплатанной парусиной. Тряслись Монбланы вшивых подушек, горы блохастых одеял, сшитых из пестрых лоскутов, баррикады продавленных самоваров, ведер, корыт и прочего нехитрого мужицкого добра.
>
> Мечется в фургоне умирающая женщина, кричит надрывным криком. Плачут распиханные куда попало ребятишки, отчаянно визжит связанный поросенок. Колеса вязнут в выбоинах дороги. Мужики и бабы с проклятьем хватаются за колеса фур-

гона. Пятилетний мальчишка воюет с коровой. Корова упирается, мальчишка изо всех сил тянет за веревку, кричит надрывным голоском: «Но... но! не идешь, проклятая!»

Шагает запасный полк неизменно на запад, шагает сквозь пыль, жару, усталость. Попадаются навстречу полку санитарные линейки. Легко раненые идут пешком. Идут с землистыми лицами, держась друг за друга, принимая странные нелепые позы. И первое, что бросается в глаза у раненых — полубезумный взгляд...»

Тов. Бродянский добросовестно усвоил Войтоловского. Движение двух встречных потоков — на фронт и с фронта — т. Бродянский взял у Войтоловского в его книге «По следам войны». Нет надобности цитировать Войтоловского, чтобы доказать всю неоригинальность Бродянского. Наконец, т. Бродянский и не обязан изобретать порох. Лучше подражать большим мастерам, чем писать свои, хотя и оригинальные, но плохие вещи. Бродянский виновен в том, что он не критически читал Войтоловского и брал оттуда все без разбору. Войтоловский видел войну, он один из замечательных очеркистов, который дал блестящие художественные очерки быта войны. Но Войтоловский видел эту войну глазами «плачущего пилигрима», как он об этом сам пишет.

Войтоловский не далеко ушел от Ремарка. Он видел войну как человеческое зло, как бессмыслицу, как огромное несчастье

«Я знаю,— пишет Войтоловский,— что там, где существует война, там нет и не может быть места человечности. Война ненавидит жизнь, безжалостно истребляет труд и уничтожает свободу».

Какая война ненавидит жизнь, истребляет труд, уничтожает свободу? Война пролетариата против буржуазии, наоборот освобождает труд, уничтожает не жизнь, а рабство. Нет человечности в империалистической войне, как и в империалистическом мире. Вайтоловский увидел «голые ужасы войны» глазами раздавленного войной мелкого буржуа. «Война — это грязь, замешенная на человеческой крови»,— пишет Войтоловский и Бродянский, не разобравшись, усваивает эту формулировку.

«Каутский говорит об «уроках» войны в совершенно филистерском духе, представляя эти уроки в смысле какого-то морального ужаса перед бедствием войны» [1].

В духе Каутского писал Войтоловский, в духе Войтоловского усвоил империалистическую войну Бродянский, то есть в духе самого настоящего мелкобуржуазного социал-пацифизма.

Бродянский взял у Войтоловского и этот диалог, от которого отдает сусальным «мужичком».

«— Братцы мои кровные, за что мужику такое житье на свете? Кто хлебушко сеет? Мы. Кто царю батюшке подать платит? Мы. Кто перед начальством тянется день деньской? Мы.— Басит Исколин.

— Брось скулить. Мужик на войну пошел, мужик на войне, что медведь на бревне! Как по башке грянет — так ушом ворочать станет... Еще верстов тыщу пройдем — глядишь мужик думать начнет».

«Монбланы вшивых подушек», «умирающая женщина», «полубезумный взгляд раненых», «плач ребятишек» — все это штрихи и эпизоды из арсенала Ремарка и Войтоловского. Какой иной смысл и назначение может иметь такое описание бедствий войны, как не социал-пацифистские выводы? Иначе зачем фиксировать свое внимание и внимание зрителя к этому зрелищу? Такое восприятие империалистической войны является явно пацифистским. Ленин считал, что война вызывает ужас, запуганность только у «плаксивых христианских социалистов и мелких буржуа» [2]. Такое описание тыла войны какое дал Войтоловский является результатом ужаса и замученности мелкого буржуа. Это относится и к Бродянскому.

Солдаты идут на фронт в сценарии Бродянского и обмениваются изречениями из Войтоловского. Никаких особых событий, кроме двух чрезвычайно важных. Один молоденький солдат захромал. Добрый прапорщик Великанов помог, понятно, втянув солдата в интересный разговор.

«Тяжело хромает молоденький солдат, с явной мукой передвигая ноги. Каждый шаг заставляет молоденького солдата кривиться от боли.

— Что с тобой?— участливо спросил Великанов.

[1] Ленин, Крах II Интернационала, т. XIII, стр. 152.
[2] Там же, стр. 451.

Кадр из фильмы «Первый взвод». Режиссер В. Корш. Оператор А. Кальцатый

— Портянки худые выдали, ваше благородие.

— Садись на кухню.

— Покорнейше благодарю, ваше благородие».

Как никак этот замечательный диалог содержит в себе упрек царскому командованию: выдали человеку худые портянки, и он мучается. Бродянскому кажется, что в этом есть какой-то классовый смысл. Чепуха. Стоит почитать Свечина «Искусство вождения полка», или материалы совещаний высшего командования царской армии, чтобы убедиться в крайнем убожестве аргументации т. Бродянского. Не в портянке дело и не в сердобольном прапорщике. Такими пустяками нельзя раскрыть империалистического характера войны.

Второе событие еще более наивное, чем первое. Само собою понятно, что и тут не обошлось без нудного диалога. Разгоряченные и вспотевшие солдаты бросились пить холодную воду. Это заметил ретивый Таракотин, он же Коленька.

«—Кто разрешил остановить взвод?

— Люди хотят пить,— просто ответил Великанов,— очень жарко.

— Ведите взвод до следующей деревни,— сказал Коленька,— ведите взвод, господин прапорщик. Дойдут, не сдохнут».

Бродянскому и невдомек, что «классовый враг» Таракотин ничего классово враждебного не сделал. Он поступил чрезвычайно чутко, а прапорщик Великанов вместе со сценаристом Бродянским не поняли. Пить людям вспотевшим и разгоряченным на походе — нельзя. Они заболеют. Бродянскому и невдомек, что командир скажем Красной армии также не дает своим бойцам пить воду на походах, как это сделано в сценарии. К тому же неизвестно еще какой колодец!

История с водопитием повлекла за собой другую историю, или верней другую болтовню. Прапорщик Великанов заметил:

«—При таком отношении к солдатам воевать нельзя.

Это подслушал наш герой Бобрик и подхватил:

«— Так точно, ваше благородие».

4

Ремаркистская трактовка войны наиболее полно нашла свое выражение в третьей части сценария. Мы называем ее ремаркистской не по художественной силе и впе-

Кадр из фильмы «Первый взвод». Режиссер В. Корш. Оператор А. Кальцатый

чатляемости. Речь идет о таком мелкобуржуазном пацифистском восприятии войны, какое свойственно Ремарку. Ни по глубине, ни по художественному качеству работу Бродянского сопоставлять с Ремарком нельзя.

Петрусь-кашевар въезжает в свою деревню. Встреча с женой,— вульгарная встреча, которую пришлось выкинуть из картины. Петрусь видите ли повел свою жену в сарай и когда зашел к ним Некашин, то она «стыдливо одернула подол».

«—Вон куда голубчики забились!—
Ты что? сигнал слышал?
— Слышал.
— Чего не идешь?
— Дома останусь».

Кончается монолог тем, что Петрусь обещает вырваться и бежать, а «перерождающийся» Некашин говорит:

«— Один, дурак, не вырвешься!»

Дальше Бродянский с чисто барским презрением к горю «простых» людей, дает вульгарнейшее описание прощания Петруся с женой — Мариной.

Вообще «народ» Бродянский изображает глупым, пьяным, тупым.

Помещичьей дочке и господам офицерам автор дал человеческие черты, нежность, красоту и другие привлекательные качества. Великанов, например, красиво прощается с помещичьей дочкой, а Петрусь вместо теплых или горьких слов прощанья наливает своей жене в ведро солдатских щей. Больше теплоты не нашлось у т. Бродянского. Он осмеял горе, принизил человеческие чувства Петруся и Марины. Можно было бы считать это просто неудачей, если бы в сцене мобилизации не было того же барского отношения к крестьянскому горю.

Ротному командиру принесли груду противогазов, к которым нехватает бутылочек с гипосульфитом. Опять диалог о том, что нет бутылочек, следовательно, противогазы ни к чему. Солдаты развлекаются в землянке и не замечают газов, которые выпустили немцы. Поднялась тревога и Бродянский во всю развернул свое пацифистское отношение к войне. Люди озверели, у кого кровь текла из носа, кто задыхался, «кого-то рвало слизью, смешанной с кровью». По команде Бобрика солдаты бросились к луже воды и мочили в ней свои рубахи, палатки и завертывали головы. Бродянский даже уверяет, что другие солдаты «мочились на куски портянок, пытаясь орошенными мочой портянками защититься от газа». Дальше пошла подача воды по конвейеру в котелках. Мало помогало. Многие задохнулись.

«Судорога афазии сводила им лица, — уверяет дотошный Бродянский,— глаза вылезали из орбит и пена густо проступала на до боли закушенных губах. Мертв телефонист. Убит газом. Его тело лежит около полевого телефона с подогнутыми коленями и беспомощно разбросанными руками. Так сидят в раннем детстве (!)».

Но этой патологии показалось Бродянскому недостаточно. Вслед за газом пошел артиллерийский обстрел.

«Кажется — весь мир покрыт огромным металлическим шлемом, и кто-то колотит по шлему прикладом. С пронзительным пением летят снаряды... С инертной настойчивостью хлещет артиллерия. Беспрерывно такают пулеметы. Ураганный огонь».

Но и этого мало Бродянскому. Немцы обходят, приближаются, кидают гранаты,

режут проволочные заграждения, прыгают в русские окопы.

Появилась кавалерия в противогазах — поднялся ад.

Вот что увидел Бродянский, вот что показалось наиболее характерным, политически важным для империалистической войны. Это и есть ремаркизм.

«Уцелевший в боях»,— он же, фельдфебель, делает перекличку. Он читает по списку и вычеркивает тех, кто не откликнулся. Такую же читку проводит Олеся, она читает в газете фамилии убитых офицеров.

Во всех ужасах боя Бродянский по своему «классово» осмыслил историю с противогазами. Опять диалог на тему о бутылочках и противогазах. Не помогли бутылочки Бродянскому. Пацифизм так и остался неприкрытым мелкобуржуазным пацифизмом.

Значит ли это, что империалистическую войну следует изображать без убийств, без боев, без муки и страданий? Нет, так нельзя изображать. Но не «голый» ужас войны, а ужас, вытекающий из того, что это — империалистическая война. Не судороги афазии нужны, которые подавляют зрителя, как подавили и автора, а такие эпизоды, которые вызывают сильнейшую ненависть к рабовладельцам, истребляющим миллионы рабочих и крестьян.

Не судороги афазии, а классовая ненависть, не образы умирающих, а образы, зовущие к борьбе, к восстанию.

> «Погибать ли в войне между рабовладельцами, оставаясь слепым и беспомощным рабом, или погибать за «попытки братанья» между рабами в целях свержения рабства?» (Ленин).

Вот какие идеи должны быть ведущими в фильме об империалистической войне. Ужасы войны не могут быть основой картины. Не судороги афазии — это патология,— а классовая ненависть и решимость драться и, если нужно, погибнуть в борьбе против рабовладельцев. В борьбе против империализма нет и не должно быть страха смерти. Наши картины не могут давить зрителя судорогами афазии. Они должны звать к борьбе с буржуазией.

Унылый пересказ событий, по Войтоловскому, поверхностный, местами невежественный переход к материалу, хроникерское «описательство» — отличительные черты т. Бродянского по работе над этим сценарием. Мы видели, что для «занимательности» он пошел по линии пацифизма, для «идеологической» нагрузки он ввел бесконечное количество ничем не замечательных эпизодов с ненужными диалогами. Чуткий Великанов сажает бедного солдатика, у которого потертость ноги, на кухню, злой Коленька не дает запарившимся людям пить из колодца. Драматургическое значение этих эпизодов, их сюжетная роль — равны нулю. Но Бродянскому они нужны. Если их выкинуть, то сразу станет очевидным, что Бродянский написал скучный репортерский пересказ, а не сценарий, не кинодраму. Оттого так много всяких «вдруг», оттого герои прыгают через свои эпизоды, как лошади через барьеры. Искусственно созданные коллизии столкновения не могут заменить драматургической линии развития. И поэтому так раздражают литературные упражнения Бродянского. Классовое осмысливание героев и эпизодов у Бродянского — чисто внешнее явление. Он наклеивает своим эпизодам плакатики: «полагать классовым». К Бродянскому очень подходит указание А. М. Горького:

> «Классовый признак не следует накладывать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый

Кадр из фильмы «Первый взвод». Режиссер В. Корш. Оператор А. Кальцатый

признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое».

Если бы т. Бродянский понимал так, как Горький, что такое классовый признак и был бы подлинным кинодраматургом, он не заставил бы своих героев делать глупостей и говорить пустяки.

Наибольшее обилие подобных пустяков в четвертой и пятой частях сценария. В этих частях Бродянский дает «выход» из империалистической войны. Вы помните его обещание в авторском письме?

Империалистического характера войны Бродянский вовсе не дал, а дал, по Ремарку и Войтоловскому, хронику боя. Драматургически он эту хронику строил исключительно «остро» — вначале газы, потом артиллерия, дальше наступление пехоты и на закуску — кавалерия. Если бы в оборонной фильме нельзя было оперировать подобными «напряжениями» и «агониями», тогда хроникерам-публицистам нечего делать в кинодрамургии. Но при наличии таких средств создания «напряжения», как средство войны, ничего не стоит состряпать любой сценарий. Известная техническая сценарная грамотность, смелость и уменье обеспечивать такую нехитрую работу туманом слов и цитат — и любой сценарий выйдет в «конкретно чувственной» форме, в «опосредствовании» единичного и в новой «романной» форме.

Именно так сделан «Первый взвод». Хочется Бродянскому еще раз проиллюстрировать классовое отношение к войне русских солдат: он заготавливает диалоги, а к ним подгоняет эпизод. Очень легко переставлять эпизоды, менять или вводить новые — сюжет не пострадает.

Русские солдаты охраняют пленных немцев. Охраняет Шапиро. Появляется злой ротный командир Таракотин и завязывает такой диалог:

«— Гляди в оба! Шкуру сниму в случае чего. Один убежал уже.

— Слушаю-с, ваше благородие, только солдаты не убегут!

— Почему? — заинтересовался прапорщик Великанов.

— Солдатам, ваше благородие, смысла нет бежать. Солдаты ваше благородие, рады-радешеньки, что войну кончили.

— Молчать! — закричал Коленька — три наряда!

— Слушаю-с, ваше благородие».

Подобными диалогами думает Бродянский вскрывать империалистический характер войны и отношение солдат к войне. Нужно обладать исключительным неуважением к материалу, над которым работаешь, чтобы так разрешать серьезнейшие вопросы кинодраматургии.

Но и этого мало Бродянскому. Он вводит еще и такой эпизод (на этот раз без диалога):

«Через деревню мимо двора повели по направлению к штабу пленного немецкого офицера. Офицер шел по пояс забрызганный грязью и тиной болота, шел безучастно переставляя ноги по выбоинам и смертельная усталость покрывала его худощавое лицо. Белокурые волосы были спутаны, около сухого нервного рта с тонкими губами запеклась струйка крови. Тускло блестели на солнце офицерские знаки отличия. Также тускло блестели на солнце острия штыков. Два бородатых солдата конвоировали пленного офицера. Сзади шел унтер-офицер. Солдаты вели пленного офицера с глубоко безразличными лицами».

Можно расплакаться над образом «белокурого» с «тонкими губами» лейтенанта. Вот что значит шарить по чужим книгам и выуживать оттуда эпизоды. Вся история с пленным немецким офицером взята т. Бродянским «без спросу» у Войтоловского. Он-то и подвел т. Бродянского. Так идеализировать белокурого немецкого юнкера, достаточно известного «по тонким губам», так идеализировать представителя воинствующего германского юнкерства — странная «вольность» для советского сценариста.

Надо полагать, что т. Бродянскому никак не хотелось идеализировать образа этого офицера. Бродянский пал жертвой неразборчивого отношения к материалу Войтоловского — жертвой своей «романной» формы, а по нашему, — хроникальности сценария. Этот трогательный образ офицера понадобился автору для того лишь, чтобы пленный солдат мог указать злобно на офицера пальцем и назвать его виновником войны.

Огромный поток диалогов продолжается, т. Бродянский поступил очень оригинально: он посадил своих солдат и заставил их вести беседу о войне. Они и беседуют.

Тов. Бродянский мастер диалога — всю политграмоту изложил в этой беседе. Макар Бобрик чистил винтовку при этой самой беседе и таинственно заметил:

«— Домой-то, домой... вот и я, например, хочу домой... понимаете, братцы, вся загвоздка в том, как бы это домой.

И Макар Бобрик вложил затвор».

Выход из империалистической войны подготавливается т. Бродянским очень тонко. Вы помните, как у Ремарка голодные французские девушки продают себя за хлеб и колбасу? У авторов на «Западном фронте» хватило такта не превращать это в порнографию.

Что сделал т. Бродянский?

«Петрусь достал из ящика походной кухни ломоть хлеба, протянул его крестьянке, не выдержал и щипнул. К этому своеобразному проявлению заигрывания (?) крестьянка отнеслась вполне безразлично.

— У меня в деревне баба осталась... замечательная баба, с тобой баба схожа, только потолще маленько.

Крестьянка с жадностью жевала хлеб. Петрусь прижал к себе крестьянку, навалившись всем телом. Крестьянка не обращала внимания на Петруся, она продолжала так же жадно жевать».

Кончилось тем, что Петрусь принял решение:

«— Ну, пойдем, пеструху поглядим...

Походная кухня дымилась во дворе одна-одинешенька, без присмотра».

Через некоторое время фельдфебель спросил Петруся, хорошо ли воевать.

Он ответил:

«— В этой деревне очень даже можно,— и рот Петруся пополз до ушей».

Для чего понадобилась т. Бродянскому эта пошлость?

Опять же дело не в самом т. Бродянском, а в свободном пользовании им Войтоловского. Тов. Бродянский брал у Войтоловского эпизод из очерка и вставлял в сценарий.

Войтоловского ужасает мародерство солдат и муки истязуемых галицийских крестьянок.

«Противно и омерзительно то, что обе стороны правы (!),— замечает Войтоловский,— правда разоряемых изб и правда разоряющих войск слились в один проклятый клубок, срослись, скипелись, как вонючий польский колтун этих гнилых лесов и болот».

Не разобравшись, на чьей стороне правда, Войтоловский льет слезы. «Солдат» и «баба» изымаются Войтоловским из классового общества и превращаются в особые явления войны.

«Баба рожает, работает, копит... Солдаты — умерщвляют, разоряют, оголяют и угрожают... Солдат насилует бабу. В этом и заключается вся противоестественная природа войны (!)».

Тов. Бродянский усвоил эту философию Войтоловского и не заметил, что скатился в откровенную порнографию.

Офицеры беседуют. Таракотин играет и поет, а Великанов заводит диалог. Не буду утруждать читателя новым диалогом, я уже привел достаточно скучных примеров. «Вдруг» — бунт, солдаты опрокинули ротную кухню, избили кашевара Петруся за то, что он кормит их чечевицей. Тов. Бродянский не поскупился «обидиотить» солдат. Он превратил роту в стадо диких баранов, которые ничего не понимают. Опять диалоги и кончается сцена тем, что Великанов идет успокаивать бунт без револьвера.

«Коленька: — Вы забыли револьвер (Коленька взял со стола резольвер и протянул Великанову).

Великанов: — Оставьте револьвер в покое — я сумею сговориться с солдатами и без нагана. Разве я могу поднять оружие на народ?

Коленька: — Русский бунтарь бессмысленный и беспощадный, еще Александр Сергеевич Пушкин остроумно заметил...

Великанов: — А что если русский бунт, сохранив свою беспощадность, приобретет смысл?»

Так видно у т. Бродянского подготовка выхода из империалистической войны идет полным ходом...

(Окончание следует).

Н. Зархи. С. Юткевич

„человек, который не убил“

Печатаемые ниже три эпизода взяты из литературного варианта сценария, написанного нами для первой совместной советско-турецкой постановки. Сценарий построен на вскрытии сущности «патриотизма», на показе национально-освободительного движения в Турции, на разоблачении колониальной империалистической политики. Действие в первой половине сценария охватывает период от начала мировой войны до вступления в нее Турции и развертывается дальше в Анатолии и Константинополе; средняя часть фильмы посвящена показу смирнских событий и гражданской войны в Анатолии (1919 г.); последние части показывают оккупированный Стамбул и фронт (1920 г.). Завершается вещь эпилогом — празднованием 10-летия Турецкой республики в октябре 1933 г.

Место и время действия предлагаемых отрывков — Константинополь, лето 1914 г.

эпизод третий

дом в Буюк-Дере

В глубине большого двора за тяжелыми чугунными воротами, обнесенный чугунной оградой, стоит дом русского посольства.

Как копья, вытянуты вверх чугунные прутья решетки и, правильно чередуясь, тяжело нависли на решетке позолоченные двуглавые орлы.

Тяжелой серой громадой, грузно осел дом на земле пригорода с незнакомым, не по-русски звучащим названием.

Словно не в окрестностях столицы Оттоманской империи, а где-нибудь в Петербурге, на Мойке, на Караванной стоит этот дом.

А внутри совсем, как где-нибудь на Мойке.

Петербургский дом, петербургский быт, петербургские люди. По-петербургски со всеми своими обычаями, нравами, отдельно, уверенно, властно живет этот дом.

Только там, за окнами вместо какого-нибудь Екатерининского канала — Босфор...

Но по-петербургски чопорный, холодный и торжественный приемный зал дома.

Портреты царей и мебель излюбленного царем стиля.

А в других жилых помещениях, в углу киот с образами, теплится лампада перед образом Параскевы-мученицы.

Уютный, свой, такой русский, шумит самовар и вкусен русский самоварный натюрморт.

И совсем поэтому не странно, что сидят за столом, за утренним чаем, толстый, выхоленный, с морщинками у ласковых глаз русский барин в туфлях и шлафроке и важный краснощекий и слегка потеющий от изрядного количества выпитых стаканов архимандрит.

Молча, сосредоточенно и вдумчиво проходит завтрак.

Его преосвященство выпивает маленькую стопочку водки. Приличествующе российскому ритуалу, подержав ее во рту и прополоскав, проглатывает; закусывает, вытирает рот и, выдержав длинную паузу, которая свидетельствует о наслаждении, испытываемом его преосвященством, когда сладостная влага горячей волной заливает «преосвященные» внутренности, медленно и вдумчиво произносит:

— Вот оно как... Так-то вот оно...

Второй собеседник — его превосходительство, важный чиновник русского посольства, отрывает глаза от деловых бумаг, которые он просматривает. Несколько удивленным взглядом смотрит на архимандрита.

Потом, отпивая медленными глотками стынущий чай, так же медлительно и вдумчиво произносит:

— Да, да. Вот оно как...

Шумит самовар, словно разговаривает, понятно по-русски, и вкусен самоварный натюрморт на столе.

Дверь в комнату открывается.

Почтительный, поседевший на посольской службе, входит лакей, протягивает его превосходительству визитную карточку и можно прочесть на карточке: Он Бровери, член Правления «Оттоманского Долга», издатель газеты «Друг Турции».

— Проси в кабинет.

Его превосходительство допивает чай, встает, лакей приносит ему мундир, помогает одеться.

Его превосходительство заботливо поправляет орден на шее, делает шаг к двери, потом возвращается, почтительно подходит под благословение архимандрита.

Торжественно благословляет его архимандрит.

Вышел из комнаты его превосходительство.

И, возможно, с таким же благоговением, как только что совершенное благословение, архимандрит наливает себе стопочку, выпивает ее, застывает в торжественной позе и потом вдумчиво и медлительно произносит:

— Вот оно как... Так-то, вот оно.

Пока его превосходительство занимается своими важными делами, необходимо отметить, что в доме русского посольства сегодня торжественный день: семейная радость небольшой русской посольской колонии.

Дочь его превосходительства, «ля белль Нина», как зовут ее многочисленные обожатели и поклонники, празднует свое рождение.

Она выходит из дверей своей комнаты, юная, маленькая, легкая воздушная, совсем девочка в свои восемнадцать лет; чудеснейшее существо, на лице которого можно прочесть, что совсем еще недавно она ходила в толпе подруг институток по длинным коридорам петербургского аристократического института для девиц.

Она останавливается у верхней ступени небольшой винтовой лестницы, спускающейся в посольский приемный зал, смотрит вниз.

В приемной собрался пришедший принести свои поздравления весь низший обслуживающий персонал посольства от старого важного дворецкого до судомоек.

Стоя наверху, еще не замеченная ожидающей ее прислугой, она окинула взглядом собравшихся, потом взглянула себе на руку, где зажат столбик серебряных монет, потом, весело улыбнувшись стала медленно и важно, совсем как опытная светская дама, спускаться вниз по лестнице.

И когда сошла вниз — низкие поклоны и дружный хор поздравляющих голосов.

С улыбкой на губах, обходит она весь ряд служащих.

Каждому отвечает на приветствие, каждого благодарит.

Каждого по-разному. Воспитанная в строгих петербургских правилах и уважении к табели о рангах Нина умеет с каждым обходиться соответственно рангу, званию и степени приложения к ней.

Церемонно и вежливо отвечает она важному дворецкому посольства, философу и тайному летописцу (у него, говорят, даже книга такая заведена: «Дела и дни нашего посольства в Константинополе», куда ежедневно заносит он все важные события, главным образом визиты знатных и незнатных особ).

Коротким и дружеским ответным поцелуем благодарит она старую из Петербурга вывезенную няню, глаза которой уже задолго до торжественной минуты увлажнены слезами, как это явствует по сильно запотевшим стеклам очков.

Снисходительно протягивает руку преданной до мозга своих рахитичных костей судомойке, безумствующей в своем стремлении чмокнуть ручку своей барыни;

...не подавая руки, но вежливо и церемонно отвечает кавасу-турку;

кокетливо, но с сохранением полного достоинства и необходимой дистанции улыбается в ответ на улыбку щеголеватого и фатоватого лакея....

Всем ласково, каждому по-разному, но каждому «спасибо» и каждому она вкладывает в руку серебряную монету — меджидие.

Занятая своим важным делом, она не видит, как в неслышно открывшуюся дверь тихо вошел какой-то человек, прихрамывающий, в синих очках и, должно быть, от простуды, укутавший шею и подбородок широким теплым шарфом.

Человек тихо вошел стал последним в ряду служащих.

Раздает наградные Нина.

И вот она дошла до последнего и машинально, отвечая на очередное приветствие.

— С днем ангела, Нина Ивановна!

— Спасибо, —

сует ему в руку монету.

Человек почтительно берет ее руку, почтительно целует, потом вдруг обнимает Нину за талию и целует ее прямо в губы.

Легкий испуганный крик Нины.

Веселый, раскатистый звонкий смех человека.

Он сбросил очки, размотал шарф, вся его сгорбленная фигура выпрямилась.

Веселый, довольный своей шуткой, он смеется.

Смущенный, укоризненный голос Нины:

— Мишель, как не стыдно?

Чей-то излишне громкий смех.

И тогда строгий взгляд важного дворецкого,

и сразу на цыпочках дисциплинированная посольская прислуга покидает зал.

— Как не стыдно, Мишель?

все еще укоризненно и возмущенно звучит голос Нины.

Он не красив, Мишель. Он смугл, как цыган и, как у цыгана, ослепительно блестят в улыбке его белые зубы и, может быть, улыбка лучшее, что есть у Мишеля. Улыбка и подвижность лица, как впрочем и всей фигуры Мишеля.

Вот и сейчас, не без таланта преобразившись, он неожиданно играет целую пантомиму, передразнивая Нину. Передразнивание — страсть Мишеля.

Подражая ей, легкой грациозной походкой, он обходит воображаемой ряд воображаемых слуг и, пародируя, проделывает торжественную, только что отыгранную обрядовую сцену.

Нина не может удержаться от улыбки.

Ей и смешно и немножко совестно. Неужели это она?

А он хохочет, жонглирует монетой, бросает ее вверх в воздух, снова ловит.

— Спасибо, Нина.

Она пытается вырвать у него монету, но он не дает.

Он крепко обхватывает ее и крепко и жадно целует.

И лицо его, только что веселое и молодое, становится вдруг старым, неприятным, жадным и хищным.

— Его превосходительство просит господина военного атташе к себе.

Мишель и Нина отскакивают друг от друга. Лакей вошел в зал незаметно. Нина смущена. Хочет обругаться Мишель, но почтительно склонился в поклоне привыкший ничего не замечать лакей.

Нина поправляет прическу. Бросает на Мишеля укоризненный, но нежный и влюбленный взгляд.

Провожает его до двери кабинета.

А когда она возвращается, докладывает ей почтительный лакей:

— Господин учитель ждет вас в саду... Уже давно.

Она кивает головой, отпуская лакея. Идет через зал. Открывает дверь, ведущую в сад и сбегает по ступенькам вниз.

В кабинете его превосходительства, кроме него самого, г-н Бровери. В комнате он, конечно, без цилиндра и теперь видно, что г-н Бровери пожилой человек с блестящей душистой лысиной и с такими же блестящими серебристыми седыми висками.

Он здоровается с Мишелем. Они очевидно, хорошо, коротко знакомы.

Мишель вопросительно смотрит на его превосходительство.

— Какие-нибудь новости?

Его превосходительство наклоняет голову значительно и как-то особенно торжественно.

Взяв со стола какой-то документ, он протягивает его Мишелю.

Мишель читает документ. Потом, очевидно, взволнованный, смотрит на его превосходительство, на г-на Бровери.

Потом в каком-то порыве восклицает, почти кричит:

— Да ведь это же значит...

И умолкает.

Его превосходительство подходит к Мишелю, обнимает его и говорит голосом проникновенным и торжественным:

— Верю: какие бы испытания в огне и крови не предстояли нашей родине, она выйдет из них победительницей.

Потом он подводит военного атташе к г-ну Бровери:

— Обнимите друг друга, господа. Горячо верю, что наши пути станут отныне неразлучны и общи.

И они обнимают друг друга, г-н Бровери и Мишель. Обнимаются как-то особенно торжественно и значительно.

И старый дипломат смотрит затуманенными глазами на взволнованных объятием двух людей, двух представителей разных стран, интересы которых до этой поры сталкивались в непримиримых противоречиях.

Вошедший лакей прерывает торжественно-трогательную сцену:

— Что там еще? — недовольно спрашивает его превосходительство.

— Господин министр Блистательной Порты.

Его превосходительство хмурится. Потом говорит тоном недовольным и, как-будто, слегка пренебрежительным.

— Пусть обождет, я занят.

Лакей уходит.

И вот он уже в приемной зале, где ожидает г-н министр Блистательной Порты, сухой, старый, важный турок в ярко малиновой феске с умным, а может быть, только хитрым лицом дипломата.

Г-н министр выслушивает лакея и, наигрывая безразличие (а может быть, он привык к не слишком большой любезности русского посла), присаживается в ожидании приема.

А у закрытых ворот посольского дома в позе томительного ожидания стоят старики, Мемед и Айше.

Разыскивая сына, они пришли сюда, но сын там, в глубине этого дома, а величественный швейцар не пропускает анатолийских крестьян, не желает вступать с ними в объяснения.

Так стоят они некоторое время у ворот дома. Потом нерешительно говорит старуха:

— Может быть, нам пойти, Мемед?

Отвечает старик:

— У нас есть дело. Мы должны его повидать.

Молча, томясь, стоят они у ворот посольского дома.

В саду, тенистом, солнечном саду Нина и Хикмет. Она возбужденная, радостная, и счастливая. Он — немного растерянный, смущенный. Очевидно, в ее присутствии он всегда себя чувствует немного неловко.

Она вырывает у него из рук шляпу. С шутливой торжественностью она надевает ее ему, отбегает несколько шагов назад, оглядывая его в этом новом, очевидно, непривычном для нее виде.

...Я готовил для вас другой подарок. Я не знаю, понравится ли он вам?

И он вынул из кармана аккуратно сложенный листок бумаги.

— Вам придется немного поскучать, — добавил он извиняющимся тоном.

Она взглянула на него с кокетливой укоризной и откинулась в кресло.

Здесь нужно было бы описать пейзаж. Но он уже столько раз описан, этот превосходный пейзаж, превосходными мастерами слова, что мы ограничимся здесь лишь его упоминанием, в надежде на то, что фильма, для которой пишется этот сценарий, сможет показать его нам полнее, убедительнее, по-новому.

Итак, только для вас, режиссер только для вас кинооператор.

Тенистый сад.
Солнечные блики сквозь листву.
Воды Босфора.
Скользящий полет чаек.
И каики, как чайки.
И паруса фелюг в розовой дымке.

Вот он, этот традиционный пейзаж экзотического Востока. Он нужен нам здесь сейчас именно такой, со всей его лживой романтической декоративностью, потому что именно он, как нельзя лучше, подходит для иллюстрации тех строк, которые читает Хикмет по аккуратно сложенной бумажке.

Серебром холодной зари
Озаряется небосвод,
Меж Стамбулом и Скутари
Пробирается пароход.

Как дельфины, пляшут ладьи
И так радостно солоны
Молодые губы твои
От соленой свежей волны.

Вот, как рыжая грива льва,
Поднялись три большие скалы —
Это Принцевы острова
Выступают из синей мглы.

В море просветы янтаря
И кровавых кораллов лес,
Иль то розовая заря
Утонула, сойдя с небес?

Нет, то просто красных медуз
Проплывает огромный рой,
Как сказал нам один француз,—
Он ухаживал за тобой.

Посмотри, он идет опять
И целует руку твою...
Но могу ли я ревновать, —
Я, который слишком люблю?..

Ведь всю ночь, пока ты спала,
Ни на миг я не мог заснуть,
Все смотрел, как давно бела
С царским кубком схожая грудь.

И плывем мы древним путем
Перелетных веселых птиц,
Наяву, не во сне плывем
К золотой стране небылиц.

Может быть, не эти именно стихи читает Хикмет взволнованным голосом, но наверное похожие на эти, ибо это должны быть стихи о любви, о Востоке. Но в их интонации, их ритме должен слышаться также, как и в этих стихах чужой голос, голос чужеземца; с чужого голоса должны быть написаны эти стихи Хикмета.

Он кончил читать. Встрепенулась Нина.

— Замечательно. Эти ваши стихи, Хикметик? Вы написали стихи для меня?

И когда он молча протянул ей листок бумаги, она подарила ему взгляд самый ласковый, самый нежный из всех тех, которые она так щедро раздаривала сегодня, в этот счастливый день...

Его превосходительство принял, наконец, г-на министра Блистательной Порты.

Мишель и г-н Бровери вышли, оставив его превосходительство наедине с г-ном министром для важной и дипломатической беседы.

Слегка потирая тонкие худые пальцы, старый турок говорит спокойно, но в позе его, в его словах чувствуется какая-то зависимость, угодливость, подобострастие.

— Турция не хочет воевать. Турция хочет остаться нейтральной.

Молчание.

Дипломатически вежливо, приветливо улыбается его превосходительство.

Самое главное сказано.

Больше говорить, очевидно, не о чем.

Еще раз вежливые, ласковые улыбки, слова приветствия и старый турок, прощаясь, провожаемый его превосходительством, покидает кабинет.

Как только захлопнулась за ним дверь, из соседней комнаты входят г-н Бровери и Мишель.

— Ну, что? — спрашивает Мишель.

— Турция хочет остаться нейтральной...

Его превосходительство повторяет эти слова министра с примасой явного неудовольствия, но тем не менее сдержанно.

Мишель непосредственней. Он забегал по комнате и, не смущаясь присутствием Бровери, бросил грубо, лаконично, со злобой.

— Трусы. Это народ трусов.

Покачивает головой в знак согласия г-н Бровери и, как бы отвечая на злобно взволнованную реплику Мишеля, задумчиво произносит:

— Да... трусы. Они хотят остаться нейтральными?

Он резко встал, подошел к Мишелю, обнял его, как бы успокаивая.

— Но мы заставим их. Мы заставим их воевать против нас.

Он произнес это раздельно и значительно. Затем подошел к большому окну, широко распахнул его и повторил еще раз.

— Мы заставим их воевать против нас для того, чтобы все это...

Через окно тот же величественный пейзаж. Вид на Босфор, на Константинополь. И он закончил широким жестом, указывая Мишелю на эту историческую панораму.

— Для того, чтобы все это стало вашим. Щит на воротах Царьграда.

Г-н Бровери произнес это по-русски и лукаво улыбнулся.

Стоят молча его превосходительство и военный аташе.

А через окно Босфор, пароходы, фелюги, каики на Босфоре, Старый Стамбул и над ним минареты и купол Айя-София. И, словно читая мысли Мишеля в том же тоне, опять на ломаном русском языке, заканчивает г-н Бровери:

— И крест на Святой Софии... О, как давно Европа мечтает вам сделать этот подарок.

Они стоят молча у окна, каждый со своими мыслями. Потом Мишель переводит глаза уже не вдаль, не на просторы Босфора, а вниз, в сад и вдруг нахмурилось его лицо.

В саду на плетеных креслах все так же сидят Нина и Хикмет. Но видно, что взволнован Хикмет. Он почти сползает с кресла. Он целует руку Нины. Он бормочет судорожно и страстно:

— Я люблю вас... Вы это знаете... От этого я грущу, я мучаюсь. Я люблю вас, чужую. Я знаю, что не имею права любить вас. Что вы все равно достанетесь другому. Я знаю, что мне нельзя вас любить. Мне не простят этого ваши, русские... Ваш отец, ваш...

Он запнулся:

— Ваш жених... Они ненавидят меня, они презирают меня за то, что я турок. Они думают, что турки враги... Они думают, что мы связаны с немцами, что мы учимся у них на зло России... Но ведь мы учимся и у Франции и у Англии. Это наши друзья, друзья Турции... А я люблю вас, русскую, чужую. Мне не простят этого и свои, турки. Они сегодня оплевали меня. Простите, что я опять об этом. Но если бы вы знали, как это мучительно. Любить свою родину и в то же время ее ненавидеть... Мечтать, чтобы она стала другой, такой, как Европа, и быть осмеянным, оплеванным за эту мечту...

Нина испуганно смотрит на него. Она не ожидала такой страстной речи. Она напугана, но страх не может пересилить любопытства и к тому же всякое объяснение в любви, даже такое сумбурное и непонятное, все же очень приятно девушке в восемнадцать лет.

А он уже на коленях перед ней, он уже ничего не помнит. Он готов целовать край ее платья.

— Уедемте, Нина. Уедемте в Англию, во Францию. Уедемте в Париж. Париж — это город влюбленных. Там не будут у нас спрашивать паспорта на любовь.

Маленькую фигурку Хикмета в странной позе, сплющенную у ног Нины, видит из окна Мишель. Кровь бросилась ему в лицо.

Выбежал из комнаты Мишель. Обеспокоенно смотрит вслед г-н Бровери.

А у железных ворот в той же позе старики.

И сказал, поднявшись, старик:

— Пойдем, Айше... Мы не дождемся его. Пойдем, старуха.

Измятый белый увядший цветок в руках старухи и, перетирая его сухими пальцами, говорит она с затаенной тоской, обидой и страстностью:

— Неужели толстый Седад сказал правду?

Кому он приготовил эти цветы?

Не ответил ей ничего старик, тронулся вдоль решетки сада. И так же молча идет за ним старуха, все еще глядя сквозь решетку, как бы в надежде разглядеть среди его листвы еще любимого сына и уже ненавистную девушку.

Только тогда, когда вплотную подбежал Мишель, вздрогнул, заметил его Хикмет. Вскочил. Стоят они друг против друга: один спокойный и уверенный в своей злобе, другой — растерянный, неловкий и немного смешной в своей любви.

Вскочила Нина. Она бросилась к Мишелю и, как бы ища у него защиты и в то же время оправдываясь, она шепчет:

— Он... Он читал мне стихи... Он поздравлял меня.

— Поздравлял?

Он весь подтянулся, сразу исчезла всякая фамильярная шутливость, он сейчас военный, он русский он патриот. Только злобная гримаса нервного тика, похожая на передразнивание, перекосила лицо.

— Он поздравлял тебя? Но тогда ты забыла ему дать это.

И он вытащил из кармана серебряную монету — меджидие, ту самую, которую получил он от Нины, когда одаривала она слуг, и презрительным жестом швырнул ее к ногам Хикмета.

Хикмет почувствовал оскорбление, но еще не понимает до конца в чем состоит оно.

Вдруг крик откуда-то со стороны, крик неожиданный, резкий. Оборачиваются все на крик туда, к решетке.

Испуганно смотрит Нина. За решеткой двое каких-то людей. Что-то кричит какая-то старуха, кричит визгливо, сыплет какие-то непонятные турецкие слова.

С изумлением смотрят все на них. А за решеткой уже не может удержать старик Айше, увидевшую букет сына в руках чужой девушки.

И как бы поняв, что и к ней направлены эти злобные слова, испуганная спрашивает Нина:

— Кто это? Что они кричат, эти нищие?

Она обращается к Хикмету и тот взволнованный, застигнутый врасплох в тяжелую минуту, сгорающий от стыда, отвечает неуверенно, комкая слова:

— Я... Я не знаю, кто они... И почему они кричат.

И сразу укоризненный голос г-на Бровери, который, сойдя в сад, уже стал свидетелем всей этой сцены, г-н Бровери, который прекрасно понимает по-турецки и который уже успел понять что-то из крика старухи.

— Дорогой Хикмет, вы не узнали эту женщину? Это, должно быть, ваши родители. Они кричат вам.

Вся кровь бросилась в лицо Хикмету.

Он стоит растерянный, не найдя, что ответить.

Изумленная смотрит на него Нина.

И снова голос Айше, в котором угрозы, проклятья и оскорбления.

И тогда, наслаждаясь смущением и замешательством Хикмета, презрительно отчеканивая каждое слово, говорит лейб-гвардии гусарского полка поручик:

— Это его родители, Нина. Он отрекся от них. Господин Хикмет — турок. Так же легко, как он отрекся от родителей, он завтра, наверное, отречется от родины.

И он поворачивается, чтобы итти, увлекая за собой Нину.

И тогда наконец, обретя дар слова, в гневе, в отчаянии от нанесенного оскорбления, бросается к нему Хикмет:

— Мы будем с вами драться, вы слышите? Мы будем драться.

Не оборачиваясь, идет по аллее Мишель, увлекая за собой Нину.

Вдоль решетки уходят старики. Силой уводит Мемед плачущую Айше.

Смотрит по-прежнему своими сияющими глазами на всех г-н Бровери, потом быстро

идет вдоль решетки, догоняет уходящих стариков, окликает их, подходит к ним вплотную и по-турецки, с обычным восточным приветом, почтительно говорит им:

— Я друг вашего сына. Не судите его слишком строго... Я обещаю, я верну его вам...

Не понимают смысла слов старики. Замзнуто стоят перед чужим, гяуром.

Но ласковы сияющие теплотой и нежностью глаза г-на Бровери.

— Я верну его вам.

В саду одинокий, подавленный стоит Хикмет.

Потом он машинально надевает шляпу и медленной тяжелой походкой идет по аллее, уходя из этого чужого дома, обнесенного чугунной решеткой.

эпизод четвертый

уроки господина Бровери

А вот и другой дом.

Он так же тяжел и массивен, как тот, за железной решеткой с двуглавыми орлами.

Он так же отдален от шумных улиц столицы.

В нем также течет другая жизнь. Он еще больше похож на крепость.

Это дом г-на Бровери.

А вот и он сам — в утреннем халате, за письменным столом.

Убранство комнаты свидетельствует о вкусах ее хозяина.

Она наполнена редкими восточными вещами.

Ковры, старинное оружие, индусские божки, персидские миниатюры.

Это, очевидно, трофеи г-на Бровери.

Очевидно, сам он вывез их из своих путешествий ибо вещи, находящиеся здесь, в этой комнате не из числа тех, которые могут приобрести заезжие иностранцы в антикварных лавочках Стамбула.

Они редки, ценностны, неповторимы...

За столом г-н Бровери просматривает бумаги, которые почтительно подносит ему тучный Седад.

Здесь он не так важен, не так горд, не так заносчив.

Куда девалась та спесь, с которой обрушивался он на презренных гяуров.

— Сегодня придут к вам эти старики, родители Хикмета.

— Вы примите их, выслушаете и исправите, надеюсь, свою ошибку, любезный Седад-бей?

Преувеличенно протестующий жест Седада.

Но прервал его Бровери:

— Не возражайте, Седад-бей. Идите с миром и не забудьте наградить их пощедрее. Постойте. Я слышал, вы купили себе еще один загородный дом? Право, я завидую вашей бережливости и уменью жить. Как нужно уметь хорошо экономить, чтобы из скромного трудового жалованья сберечь сумму на дом. Не забудьте пригласить меня на новоселье... Идите, Седад-бей, и помните, как сказано в мудром Коране: «верующие, бойтесь бога и оставьте то, что достается вам лихвой, если вы верующий. Если не сделаете того, то знайте, что у бога и посланника его — война с вами. Но если вы покаетесь, то в ваших руках останется капитал».

И он кивком головы отпустил Седада.

Но тот теперь сам, прежде, чем уйти, подбежал к г-ну Бровери, почтительным сыновьим поцелуем облобызал его руку и исчез за дверьми.

Г-н Бровери с легкостью, которую трудно было ожидать в его возрасте, вскочил из-за письменного стола и быстро, почти бегом, направился через комнату в другую дверь, очевидно, ведущую в сад.

И вот уже из сада слышен голос его, звонкий и веселый:

— Ральф, где ты, сын мой?

В саду, на вышке у бассейна, стоит готовый для прыжка молодой юноша, хорошосложенный, мускулистый блондин, с такими же ясными голубыми глазами, как и у г-на Бровери.

И, как бы приветствуя отца, он ласточкой слетает с вышки в прозрачный бассейн.

Г-н Бровери на-ходу скидывает халат. Он оказывается в купальном костюме. Он тоже хочет соперничать с сыном.

И только тогда, когда он готов был уже прыгнуть в бассейн, он замечает Хикмета, который робко стоит в тени дерева.

Он, очевидно, не спал ночь, или несколько ночей.

Его щеки ввалились, глаза горят, но он все-таки одет в европейский костюм и в руках еще та же злополучная шляпа.

Он делает несколько неуверенных шагов к Бровери.

— Я пришел просить вас быть моим секундантом, г-н Бровери.

— Секундантом? Так вы серьезно решили драться, Хикмет? Прекрасно... Но имейте в виду — господин атташе превосходный стрелок. Сейчас мы испробуем вас. Ральф, принеси господину Хикмету револьвер... Простите господин Хикмет.

И г-н Бровери, не теряя времени, трудолюбиво и методично занимается гимнастикой, пока проворный Ральф не приносит револьвер.

Г-н Бровери любовно поглаживает оружие.

Мы видим в его руках эту черную блестящую игрушку, очевидно, подарок, — потому-то выгравированы на ней арабским шрифтом какие-то слова.

Он протягивает револьвер Хикмету и указывает на мишень, предлагая стрелять.

Видно, что не умеет держать оружия в руках, больше привыкший обращаться с книгой учитель из Галат-Сарая.

Он неуверенно поднимает руки с револьвером и стреляет наугад.

Не может скрыть улыбки Ральф, укоризненно качает головой г-н Бровери.

— Это никуда не годится, мой мальчик. Я отказываюсь быть вашим секундантом.

И он, не глядя на Хикмета, отбегает от него, ложится на край бассейна.

Понимая его без слов, подбегает к нему Ральф — и вот он уже массирует крепкое и розовое тело отца.

Они священнодействуют, отец и сын, совершая все эти спортивные обряды.

Смущен Хикмет. Он опять пробует обратиться к Бровери. Но ни отец, ни сын не слушают его — они уже оба в воде, кувыркаются, плескаются, смеются.

Почти отчаянно кричит Хикмет:

— Я научусь, Бровери! Клянусь вам, я научусь!

Он старается перекричать веселую возню в бассейне.

— А-а, научитесь? — кричит г-н Бровери, и выскакивает из бассейна, обдавая Хикмета брызгами воды.

— Посмотрим на что вы способны. Раздевайтесь... — кричит он так повелительно, что на секунду оторопевший Хикмет, быстрыми и неловкими движениями начинает стаскивать с себя костюм.

— А-а, да это никуда не годится, мой мальчик. Вы даже не умеете драться. Я категорически отказываюсь быть вашим секундантом.

И он опять отбежал от Хикмета и вот он уже крутит солнце на турнике, этот неутомимый старик.

Но опять подошел к нему обессиленный мокрый Хикмет и шепчет он посиневшими губами:

— Я никуда отсюда не уйду, Бровери. Я должен научиться стрелять.

— А-а, вы не уйдете?

Вскричал Бровери и потом вдруг добавил спокойно:

— Это хорошо... Значит, у вас есть хотя бы упрямство. Но я вижу, что вы ничего не поняли, господин Хикмет, из сегодняшнего урока.

И он опять быстро схватил его за руку и поволок за собой.

Он притащил его к большому зеркалу, которое расположено здесь же у купальни.

Он толкнул его к зеркалу и закричал:

— Ну, поглядите же на себя. Ну, поглядите, на кого вы похожи.

И он бесцеремонно ворочает, толкает, мнет тискает Хикмета.

Действительно, жалок и смешон Хикмет, отраженный в зеркале...

Кричит Бровери почти исступленно:

— Вы смешны и нелепы. Почему? — Почему? — спрашиваю я вас? Вы так же здоровы и молоды, как мой сын. Посмотрим, на что вы способны.

— Прыгайте.— Опять кричит он с самой верхушки вышки.

— Прыгайте, ну...— кричит он уже свирепо.

... И обезволенный, обессиленный Хикмет прыгает и камнем падает в воду, барахтается, захлебывается, изнемогает.

И вот его, уже вконец обессиленного, мокрого и жалкого вытаскивает крепкой рукой Ральф на край бассейна.

Но ни секунды не дает ему передохнуть Бровери.

Он уже опять подскочил к Хикмету и, весело подмигнув Ральфу, схватил Хикмета и прямо на руках поднес к мячу для бокса.

— Ну, бейте, — кричит он Хикмету.

Неуверенно бьет Хикмет.

— Сильней, чорт возьми!..

Бьет сильнее Хикмет, бьет из последних сил, бьет, приходя в ярость...

— Так, сильней! сильней...

И вот уже г-н Бровери сам стал в боксерскую стойку:

— Ну, теперь меня. Не бойтесь, сильней...

Разъяренный пробует ударить Хикмет Бровери, но получает такой ослепительный

удар в челюсть, что летит, перекувырнувшись, на самый край настила.

— Но вы урод... Вы чудовище... Вы больны — неизлечимо больны. И самое страшное, вы больны морально, а не физически. Я отказываюсь лечить вас, Хикмет.

И он опять отошел от него.

Где-то вдалеке, на минарете мечети, закричал муэдзин. Очевидно, настал час молитвы.

И тогда опять остановился Бровери, повернулся к Хикмету и испытующе строго посмотрел на него:

— Вот. Вот... Вот причина вашей, болезни, Хикмет.

Он положил ему руки на плечи и сказал тихо, глядя прямо в глаза:

— Настал час молитвы, а вы... Вы потеряли чистоту сердца и простоту души. Вы потеряли родину, Хикмет.

И, заметив негодующий взгляд Хикмета, он вскричал, подхватив с пола его костюм и шляпу:

— Молчите, Хикмет. Я знаю, вы хотите сказать: что вы любите свою родину, что вы хотите излечить ее. Но я отвечу вам так, как написано в наших священных книгах: «врачу, исцелися сам». Вот...

И он потрясает перед Хикметом его шляпой:

— Вот на что вы променяли свою душу. Вот этой дешовкой демократических идей, стандартных, как ваша шляпа, хотите вы заменить мудрость ислама. Вы стали писать стихи, но вы посвящаете их Европе. Лучше вас это делает европеец. А душистую поэзию Корана вы отбросили, как негодную заваль. Вы хотели понять Запад, но вы ничего не поняли в Востоке. Вы потеряли себя, как турок. Вы потеряли свою родину, Хикмет. Отдайте мне револьвер — вы никогда не научитесь стрелять.

Он вытащил из кармана пиджака револьвер, презрительно бросил Хикмету его одежду, торжественно подошел к Ральфу, вложил ему в руку револьвер и сказал:

— Покажи ему, мой мальчик, как ты умеешь стрелять.

Уверенно и четко стал в позу Ральф. Он поднял револьвер высоко над головой.

Стоит напротив него г-н Бровери, сейчас серьезный и торжественный:

— Покажи ему, мой мальчик как я учил тебя стрелять.

Медленно опускает руку Ральф.

Он целился пристально, но не очень долго.

Он произносит:

— Во имя бога.

Выстрел...

— Во имя родины.

Второй...

— Во имя короля.

Третий...

Сорвался с места, молниеносно подбежал к далекой мишени Бровери и торжествующе сорвав ее, взмахнул над головой, как знаменем.

— Все три пули в одно место — в самый центр мишени.

— Вот как стреляют, господин Хикмет, люди, которые могут произнести «верую».

И тогда подошел Хикмет к Ральфу, взял, почти вырвал у него из рук револьвер и произнес твердо, глядя в первый раз прямо в глаза, лучистые глаза г-на Бровери:

— Я все-таки научусь стрелять, господин Бровери.

эпизод пятый

маски господина Бровери

В саду посольства, в расстегнутом кителе, с кистью и палитрой в испачканных краской руках, стоит Мишель у мольберта и старательно накладывает краски на большое полотно.

Это — портрет Нины.

Вздыбленный конь, девушка в голубовато-серой амазонке, а на заднем плане — Стамбул, Босфор и Айя-София.

Почти бесспорно, что старый романтик Брюллов вдохновил Мишеля на это полотно, воплощающее, очевидно, основные идеи господина военного атташе.

... А может быть, и фальконетов памятник вдохновил Мишеля: так похоже, победительно на вздыбленном коне, с простертой над Стамбулом рукой, сидит амазонка...

... А может быть, просто сама она, сейчас усталая, сидящая верхом на лошади, которую держат под уздцы кавас посольства, периодически вздыбливая лошадь, не привыкшую, очевидно, к позированию, и изредка, легким ржанием выражающую свой законный протест.

Работа, очевидно, длится давно.

Во всяком случае Нина, кажется, обрадована неожиданным визитом г-на Бровери и Ральфа.

Она хочет вскочить с лошади но г-н Бровери удерживает ее:

— Минуту... Я должен сравнить оригинал и произведение.

И г-н Бровери с видом знатока смотрит на картину:

— Это должно называться «Въезд в Константинополь» или «Прекрасная всадница», не правда ли?

Он улыбается, он оценивает:

— Прекрасно вышла лошадь...

— А... Нина?

Г-н Бровери смотрит внимательно, пытаясь найти сходство. Потом говорит вежливо, но не очень решительно:

— Некоторое сходство... намечается.

Ральф пожимает плечами. Он слишком молод для того, чтобы быть дипломатичным в ущерб возможным суждениям о его вкусе.

Нина спрыгивает с лошади. Она также подходит к портрету, она смотрит.

— По-моему, похоже... — говорит она нерешительно.

— Только... вот тут, что-то...

... Это не очень понятно, «что» именно, и где именно это «тут», которое она имеет в виду. Но, очевидно, она тоже не очень удовлетворена своим портретом и г-н Бровери утешает ее:

— Вы не должны огорчаться. С людьми всегда труднее. Но лошадь...

Он отходит на несколько шагов назад, чтобы еще раз проверить впечатление:

— Лошадь получилась прекрасно. Сразу видно, что писал знаток, кавалерист.

Может быть, Мишель должен был обидеться.

Но г-н Бровери говорит это, очевидно, без всякой задней мысли.

Он сам весело смеется своей шутке...

Мишель, стараясь сохранить непринужденный вид, делает еще несколько мазков, потом опускает кисть, — и только тут ему бросается в глаза что оба джентльмена — отец и сын — сегодня как-то не по времени одеты: час ранний, утренний, а они в цилиндрах, черных костюмах, словно пришедшие сюда с какой-то официальной миссией.

И, действительно, г-н Бровери вдруг принимает серьезный вид:

— Мы к вам по делу. Дипломатически и секретно...

Он извиняющеся смотрит на Нину...

Она понимает, она прощается, уходит...

И когда она ушла, г-н Бровери торжественно и церемонно, по всем правилам светского дуэльного кодекса, произносит:

— Господин атташе, мы приехали к вам секундантами господина Хикмета.

Пауза. Удивленное лицо Мишеля.

Из-за событий гораздо более важных событий он, конечно, успел забыть о происшествии в саду.

— Чорт, я совсем забыл.

Но потом он спохватывается...

Старательно обтирает пальцы от краски и отвечает, стараясь выдержать такой же церемонный стиль, насколько ему это позволяет весь его такой интимный, домашний облик:

— Я буду иметь честь сегодня же назвать вам имена моих секундантов.

... Вежливые поклоны, прибывшие откланиваются.

Забытая Мишелем лошадь легко заржала.

Мишель вдруг свирепеет. Орет несдержанно и грубо:

— Убрать к чортовой матери!

Испуганно встрепенулся кавас, послушно уводит лошадь. И, словно, удержанный окриком Мишеля, вдруг поворачивается Бровери, возвращается...

... И это уже опять старый, добрый г-н Бровери.

Он подходит к Мишелю и уже без всякой чопорности, дружелюбно, просто обнимает его за талию и спрашивает:

— Уверены ли вы, мой друг, что вы должны принять этот вызов?

Недоуменное и даже слегка возмущенное лицо Мишеля:

— Надеюсь, вы не хотите оскорбить меня, господин Бровери?

Г-н Бровери делает протестующий жест... Меньше всего он посмел бы это, но...

— Я в таком случае не дрался бы. Господин Хикмет не дворянин, не правда ли?

Молча, выжидающе смотрит на него Мишель...

— И потом он — турок. Может быть, завтра, он будет врагом...

Мишель смотрит на г-на Бровери... Он его понял. Он согласен с ним.

Он крепко жмет руку г-на Бровери:

— Вы правы.

... И снова официален г-н Бровери. Легкий поклон и совсем как раньше, торжественно и церемонно, он спрашивает Мишеля:

— Должен ли я понять это, как отказ?

Мишель утвердительно наклоняет голову:

— С лакеями и турками не дерутся...

Оба пришедшие джентльмэна — отец и сын — почтительно кланяются и уходят.

В комнате Бровери Хикмет ждет возвращения своих секундантов. Он нервничает. Он ходит по комнате. Вот он остановился, заслышав шаги.

Входит г-н Бровери. И как бы не замечая вопросительного взгляда Хикмета, задумчиво подходит к окну.

На окне листы мишени. Бровери перелистывает их, как страницы альбома. Он смотрит на эти черные круги, теперь уже довольно точно пробитые в самом центре, очевидно, пулями Хикмета.

Не выдержал Хикмет. Подбежал к нему:

— Когда же мы деремся, господин Бровери?

Г-н Бровери молча смотрит на Хикмета. Лицо его приняло грустное соболезнующее выражение. Он дружески кладет руку на плечо Хикмета и говорит тихо, как бы стараясь подыскать наиболее мягкие и осторожные выражения:

— Я должен огорчить вас, мой друг. Но господин атташе не принял вашего вызова.

Судорожным движением отскочил Хикмет, почти вскрикнул:

— Почему?

И, словно затрудняясь произвести нужную фразу, медленно говорит Бровери:

— С лакеями и турками не дерутся.

Заметался по комнате Хикмет, подскочил к нему Бровери, сжал его руки, успокаивает, отечески внушает:

— Что вы хотите от него, Хикмет? Это же — русский.

В совершенном отчаянии от стыда и ужаса обессиленный Хикмет:

— Что же мне делать, Бровери?

И он закрыл лицо руками.

Г-н Бровери смотрит на него быстрым испытующим взглядом, потом отходит к окну и говорит задумчиво, словно отвечая самому себе:

— Это еще один урок вам, мой мальчик. Жестокий урок. Вы научились стрелять? Но вы забыли мои уроки.

И он читает тихо и торжественно, как поэтическую оду:

«Верующие, вам предписана месть за убитого: свободный за свободного, раб за раба, женщина за женщину. В мести жизнь для вас, люди рассудительные».

Вскинул голову Хикмет. Он прислушивается к словам древней восточной мудрости, как бы находя в них новый для себя смысл. Он повторяет про себя вслед за Бровери:

— «В мести — жизнь для вас».

Г-н Бровери неслышно вышел из комнаты...

Вздрогнул, очнулся Хикмет. Он повернулся к столу. Рука его нервно теребит одну из карточек, лежащих на столе. Он машинально обращает на нее внимание... На карточке текст — это приглашение г-ну Бровери на свадьбу Нины и г-на военного атташе, «имеющую быть 29 сего июля в русской церкви».

Он читает карточку, очевидно, сначала машинально, потом вдруг до него дошел весь смысл этих официальных слов.

Он судорожно смял ее, вскочил, метнулся несколько раз по комнате. Взгляд его упал на витрину с оружием. Он подбежал к витрине, схватил первый попавшийся револьвер, открыл его, он заряжен...

Вдруг воровато почему-то повернулся вокруг и судорожным движением спрятал револьвер в карман.

Он не заметил, что давно, наблюдает за ним г-н Бровери, осторожно, осторожно приподнявший портьеру...

Он уже подбежал к двери когда окликнул его г-н Бровери:

— Куда вы, дорогой Хикмет-бей?

— Я знаю, что мне делать, господин Бровери!

Почти на-ходу крикнул Хикмет и выбежал из комнаты.

Г-н Бровери спокойно посмотрел ему вслед, поднял с пола скомканную карточку, подошел к окну, опять задумчиво перелистал мишени, дернул шнурок звонка и бросил вошедшему лакею:

— Попросите господина Ральфа.

... По улицам, по мосту, среди шумной толпы, почти бежит Хикмет. Он бежит, как одержимый, и рука его судорожно сжата в кармане. Вот в глубине какой-то улички за решеткой ограды небольшое здание русской церкви.

Только здесь остановился Хикмет.

Он тяжело дышит как бы задыхаясь от быстрого своего бега. Он стоит, напряженно вглядываясь туда, за решетку ограды.

Потом вздрогнул, боязливо обернулся, словно испугавшись и быстро скрылся в глубине кривой улички...

А в кабинете г-н Бровери, разглядывая смятый картон пригласительного билета, и постукивая им о край стола, диктует Ральфу, сидящему за пишущей машинкой:

Г. Зосимов

кинохроника на экране

обзор продукции союзкинохроники за 1932 г.

Основной и главной задачей кинохроники является своевременное отображение наиболее значительных событий политического, хозяйственного и культурного значения, происходящих в повседневной жизни нашей страны. Достаточно просмотреть ряд последних работ Союзкинохроники, чтобы убедиться в том, что хроника не только должна, но и практически может своевременно отражать величайший рост и темпы нашего социалистического строительства.

В соответствии с потребностью максимального охвата и обслуживания разных категорий трудящихся масс, кинохроника диференцировалась в разные виды периодики и отдельные тематические киноиздания, однако, еще окончательно не определившиеся в свои специфические киножанры. Если на фабрике кинохроники и есть ряд творческих работников, которые, несомненно, дали за прошлый год значительные образцы подлинного киноискусства, то это еще не решает вопроса о качестве продукции кинохроники в целом. Продукция кинохроники в своем большинстве находится еще на посредственном художественном и идеологическом уровне. Что же касается отдельных успехов на этом участке работы, то они говорят лишь о том, что только отдельные творческие работники начали по-настоящему перестраиваться и понимать творческие и идейно-политические задачи кинохроники.

За 1932 год Союзкинохроника выпустила около 210 названий различных видов хроникальных фильм. Из них:

Звуковых союзкиножурналов — 27.

Немых союзкиножурналов — 54.

Журналов «Наука и техника» 25 (из них 1 звуковой).

Журналов «Пионерия» — 12.

Журналов «За социалистическую деревню» — 25.

Журналов «На страже СССР» — 12 (из них 1 звуковой).

Разных документальных короткометражных — 45.

Документальных полнометражных — 2.

Кроме этого забраковано разных фильм 8.

Прежде, чем перейти к качественному обзору перечисленной продукции, мы позволим себе несколько остановиться на определении тех критериев, которые, на наш взгляд, должны быть положены в основу качественного определения кинохроники.

Если основной задачей кинохроники является художественное, идейно и политически правильное отображение повседневной действительности, то естественно, что эти основные качества и предопределяют ценность хроникальной продукции. На наш взгляд, такими качественными критериями являются три основных элемента кинохроники:

1. Политическая актуальность и злободневность события или явления.

(Окончание. См. стр. 38)

«Этот выстрел в церкви, какими бы личными мотивами ни объяснял его преступник, был прежде всего выстрелом турка в русского и он прозвучит для всего мира, как второй выстрел гимназиста Принципа, как второе Сараево. Этим выстрелом Турция обнаружила свое лицо. Мирным чаяниям стран согласия положен конец. Исход войны покажет Турции всю непоправимость ошибки, толкнувшей ее в объятия Германии».

Закончив диктовать, г-н Бровери просматривает текст и подает его Ральфу.

— Я скажу тебе, когда это нужно будет дать в газету.

2. Политически правильная и идейно направленная фиксация социального явления в выразительной, художественной форме.

3. Своевременное доведение зафиксированного кинохроникой события-явления до массового зрителя.

Только соблюдение этой «триады» обеспечивает максимальную эффективность кинохроники, делая ее колоссальным социальным фактором в деле мобилизации трудящихся масс на преодоление трудностей социалистического строительства. Однако далеко не всегда на практике Союзкинохроника удовлетворяет указанным основным требованиям и часто заставляет желать в качественном отношении значительно лучшего.

Из выходящих на фабрике хроники киножурналов ведущее значение стал занимать в последнее время звуковой союзкиножурнал, имеющий всесоюзное значение. Этот журнал вырос из немого союзкиножурнала, от которого он не так давно отделился. Превосходство звукового журнала по сравнению с немым следует отнести за счет тех новых средств выражения, которыми располагает звуковой журнал в виде шума, звука, речи и музыкального оформления. Качественное улучшение звуковых журналов хроники особенно резко определилось в последних номерах прошлого производственного года. Это улучшение прежде всего сказалось на тематическом подборе сюжетов, входящих в журнал, на отсутствии, так часто практиковавшегося механического дублирования сюжетов с немыми и другими журналами хроники. Звуковой киножурнал этого периода удачно избегает штампа и творческой обезлички, характерных в свое время для немой кинохроники.

В связи с низким качеством немой кинохроники появилась даже «теория», утверждавшая, что работа кинохроники не может быть отнесена к творческой деятельности, а поэтому и хроника не может быть отнесена к категории киноискусства. При этом совершенно забывалось, что задачей кинохроники является не только творческое познание окружающей нас социальной действительности, но и активное преобразование этой действительности средствами художественного воздействия. Процесс преобразования социальной действительности средствами кинохроники возможен только в тех случаях, когда работники хроники будут подходить к разрешению этой проблемы не эмпирически, а в результате подлинно творческого восприятия нашей действительности, глубоко вскрывая классовые закономерности, показывая основные движущие силы социальных процессов. Уметь понять и передать зрителю в художественно-эмоциональной форме исторические сдвиги, происходящие в нашей действительности, — вот что является главной обязанностью творческих работников кинохроники. Указанные свойства кинохроники и поднимают ее отдельные произведения до подлинных образцов советского киноискусства. Однако существовавшие — и еще до сих пор существующие — практические и теоретические установки в работе кинохроники не могли являться стимулами к росту подлинно творческой индивидуальности работников хроники. Эти установки тормозили возникновение и развитие художественных направлений в области кинохроники, часто именно они были причиной примитивного штампа и скучного однообразия продукции хроники. Так например нередко один тематический сюжет разбивался на два и более выпуска. Это произошло с сюжетом вашингтонского расстрела ветеранов войны САСШ в немых журналах Союзкинохроники (№ 42 и 43). В результате такого механического разделения, сюжет потерял цельность и политическую остроту. Такие же явления имеют место и в отношении хроникальных сюжетов, заснятых внутри нашей страны.

Иногда фабрика хроники, не располагая материалом с мест, вынуждена черпать недостающий материал для периодических журналов просто из фильмотеки. Использование фильмотеки значительно снижает художественное и идейное содержание периодических изданий кинохроники. В таких случаях события общественного характера показываются «вообще», без конкретизации их политического содержания.

Наметившийся за последнее время качественный подъем продукции хроники переживает сейчас некоторые «болезни роста», выразившиеся в частности в погоне за пресловутой занимательностью. Это особенно сказалось в последних звуковых номерах Союзкиножурнала в сюжетах: «Теа-джаз» и «Разговор в музыкальном магазине» Леонида Утесова. Эти сюжеты снижают принципиальное, идейно-политическое содержание журнала, уводят его от основных идейно-политических задач кинохроники. При всем этом подобные сюжеты ни в какой мере не-

Парад физкультурников в Москве на Красной площади. Кадры из «Союзкинохроники». Оператор Елизавета Игнатович

Тюрчанка - пилот Лейла Машдбекова. Внизу: ее дети—пионеры—у модели самолета. Кадр из «Союзкинохроники». Оператор Елизавета Игнатович

«Кукрыниксы» — художники Куприянов, Крылов и Ник. Соколов за работой. Кадры из звукового журнала «Союзкинохроники». Оператор Б. Игнатович

приближают нас к действительному разрешению проблемы занимательности.

Очевидно, авторы журнала забывают, что занимательность и развлекательность не являются тожественными понятиями и несут далеко не одинаковые социальные функции в общественной жизни. Занимательность какого-либо художественного произведения возрастает в зависимости от его глубокого идейного и социального содержания, переданного в интересном и оригинальном художественном оформлении. Подменять занимательность примитивно понятой развлекательностью это значит итти по линии наименьшего сопротивления, это значит уходить от конкретных задач фиксации наиболее характерных, показательных фактов социалистической действительности, это значит вести кинохронику по неверному пути.

Указанные недостатки звукового и немого Союзкиножурнала в известной мере относятся и к другим хроникальным журналам. Журнал «Наука и техника» выходит под маркой техпропа Наркомтяжпрома, но фактически никакого идейного и научного руководства со стороны наркомата не имеет. А при правильной постановке дела журнал, несомненно, был бы боевым рупором в деле распространения научных и технических знаний среди трудящихся масс. На всем протяжении своего существования журнал почти совершенно не занимался вопросами популяризации научной и технической мысли, поставленной на службу социалистическому строительству. Журнал в лучшем случае был поверхностным информатором о некоторых, не всегда удачно выбранных, технических нововведениях в нашей промышленности или за рубежом, без углубленного и специфического подхода к затронутым им проблемам.

В силу указанных обстоятельств журнал еще не имеет своей собственной методологии не только в плане подбора тематики, но и по изложению и показу объекта при съемке. Только с появлением первого звукового номера журнал «Наука и техника» сделал попытку по-настоящему подойти к поставленной перед ним задаче и оправдать свое назначение. Этот номер журнала по своему содержанию состоит из следующих сюжетов:

1. О природе звука.
2. Единственный в СССР качающийся мартен.
3. Опыты академика И. П. Павлова.
4. Новости иностранной авиации — английский гидросамолет-гигант.

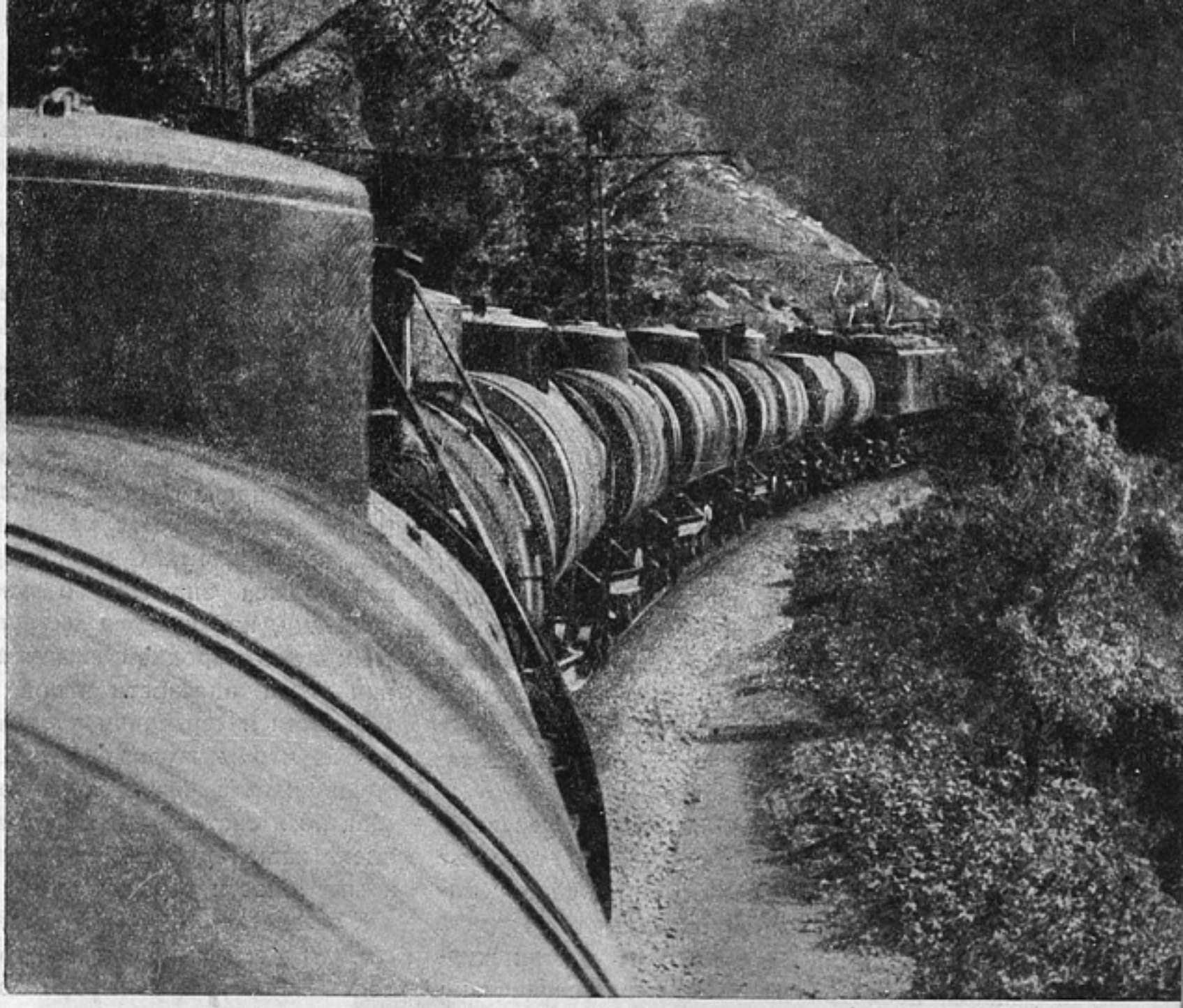
С появлением этого номера в журнале наметился резкий перелом в сторону принципиального подхода к тематике издания.

Первый сюжет журнала построен на эксперименте, взятом из физики, и знакомит зрителя с природой звука. Удачно разработав показ эксперимента с движением смычка и звенящего колокольчика в стеклянном приборе, автор в популярной и наглядной форме знакомит нас с основными законами происхождения звука. Сюжет смотрится с большим интересом и дает ясное представление о затронутой в нем теме.

Исключительный интерес представляет третий сюжет журнала, знакомящий нас с опытами академика И. П. Павлова над живыми собаками. Зритель видит, как с удалением части мозга у животных расстраивается общая координация мышечных движений и животное теряет частичную способность преодолевать внешние препятствия. Сюжет, будучи интересно разработан, дает наглядное и убедительное представление о функциональном значении мозга во всей нервной и психической деятельности живых организмов. Этот сюжет имеет колоссальное не только чисто научное, но и общефилософское значение. Разрабатывая этот сюжет, авторы журнала, казалось, должны были не только подчеркнуть, какое значение имеет этот опыт в системе научных взглядов академика Павлова, но и сделать соответствующие научно-философские выводы. Отсутствие такого подхода к теме значительно снизило идейное содержание сюжета. А это легко было осуществить хотя бы небольшим разъяснительным словом диктора. Несмотря на эти недостатки, разбираемый здесь номер журнала все же является большим достижением и может быть широко использован не только в прокате для массового зрителя, но и в школах как наглядное вспомогательное пособие при изучении физики, биологии, психологии и прочих научных дисциплин.

Мы надеемся, что дальнейшее развитие журнала «Наука и техника» пойдет по правильному пути и журнал станет общедоступным массовым киноизданием по пропаганде научных и технических знаний.

Вторым журналом специального назначения является «Пионерия». Журнал этот предназначен специально для детской аудитории и выходит при непосредственном уча-



Сурамский перевал. Электровоз тянет нефтеналивной состав. Кадр из звукового журнала «Союзкинохроники», Оператор Б. Игнатович. Внизу рабочий момент. Оператор «Союзкинохроники» Б. Игнатович на съемке Днепрогэса. Фото Елиз. Игнатович

стии ЦБ юных пионеров. Журнал ставит своей задачей борьбу за новые коммунистические формы воспитания наших ребят и знакомит их с жизнью, бытом и характером пионердвижения в СССР.

Журнал в общем справляется с этими задачами, но, очевидно, в силу молодости творческой группы, его ведущей, журнал излишне часто сбивается с основной своей задачи — фиксации хроникальных и документальных явлений пионердвижения — на «игровизм», то есть на подачу сюжетов, построенных исключительно на инсценировках. Эта тенденция особенно ярко сказалась в № 12 «Пионерии». Мы не выступаем против применения инсценировок как подсобного способа в работе кинохроники для более углубленного выявления и передачи сущности конкретных социальных явлений, но мы против таких инсценировок, которые по существу превращают кинохронику в чисто игровую кинематографию.

Журнал «За социалистическую деревню» является органом Наркомзема и выходит под его редакцией. Однако по своему содержанию и подаче материала этот журнал почти ничем не отличается от других журналов, несмотря на то что он специально предназначен для деревенского зрителя.

Основной задачей деревенского журнала является пропаганда сельскохозяйственных знаний, агротехнического минимума и общих задач социалистического строительства. К основным недостаткам журнала следует отнести фактографическую задачу производственных процессов и социальных явлений, отсутствие четкой политической целеустремленности и тематическое однообразие сюжетов, входящих в него.

Указанные недостатки значительно снижают политическое значение деревенского журнала. Особенно важно поднять на должную высоту именно этот журнал, обслуживающий важнейшую категорию советского кинозрителя. Нужно значительно расширить тематику журнала, нужно знакомить зрителя с жизнью нашей страны, с социалистической переделкой деревни на наиболее конкретном и политически актуальном материале, подавая его в занимательной и политически насыщенной форме,— нужно сделать журнал подлинным проводником социалистической культуры в колхозную деревню.

И, наконец, последним журналом специального назначения является журнал «На страже СССР». Этот журнал, как видно уже из названия, ставит своей задачей пропаганду обороны нашей страны и отражает жизнь, быт и военнотехническую подготовку нашей Красной армии.

Недостатком журнала является некоторое однообразие в подаче сюжетов, носящих в большинстве случаев информационный характер. Несмотря на свой быстрый и значительный качественный рост, журнал «На страже СССР» все же еще не создал жанровых образований, как, например, кинофельетона, киноочерка, хроникальной заметки и проч. В этом отношении журнал почти не выделяется среди других журналов, выпускаемых Союзкинохроникой. Журнал должен значительно расширить свою тематику, информируя о крупнейших событиях международной жизни под углом зрения роста опасности новой войны и возможности интервенции против СССР. Нужно также, чтобы журнал не только знакомил трудящихся с жизнью и бытом Красной армии, но и систематически отражал весь комплекс нашей работы по укреплению обороноспособности страны.

К недостаткам киноперіодики в целом следует отнести еще некоторую запоздалость информации о происходящих событиях. Это обстоятельство значительно снижает актуальность кинохроники и ее агитационное, мобилизующее значение. Так, например, можно указать такие темы, как подготовка к весенней путине или лесосплав, помещенные в журналах с опозданием иногда на два-три месяца, и, естественно, утратившие значительную долю интереса.

Помимо всего прочего, все эти недостатки часто дают основание кинотеатрам огульно пренебрежительно относиться к прокату кинохроники.

Но чем же объяснить, что большинство периодических киножурналов страдает в основном одними и теми же недостатками?

В подавляющем большинстве случаев это объясняется низким культурным, политическим и профессиональным уровнем операторов-хроникеров, которые питают фабрику хроникальным материалом. Недаром происходивший в конце декабря прошлого года слет творческих работников кинохроники со всей остротой поставил вопрос о поднятии квалификации сети кинокорреспондентов. Естественно, что получаемый с периферии низкокачественный в идейном и техническом отношении хроникальный материал, сковывает творческую инициативу

Парад физкультурников на Красной площади в Москве. Кадр из хроникальной фильмы «Сто тысяч маек»

Кадр из хронихального журнала «Пионерия». Оператор Беляков Внизу — старт кара-кумского пробега. В центре оператор Тиссэ — участник экспедиции. Кадр из «Союзкиножурнала». Оператор В. Писанко

и изобретательность в области роста и культивирования новых киножанров.

Несколько благополучнее обстоит дело с так называемыми тематическими хроникальными кинофильмами, сделанными в основном на документальном материале. На этом участке работы Союзкинохроника имеет значительные достижения. Для примера достаточно указать на фильму режиссера Гикова «Мы видели лицо Европы» и режиссера Я. Посельского «Пятнадцатый».

Фильма «Пятнадцатый», посвящена 15-й годовщине 1 Мая, проходящего в условиях диктатуры пролетариата, как праздник социалистических побед и достижений пролетарской революции. Фильма «Пятнадцатый» не лишена недостатков. Однако она, бесспорно, доказывает, что хроника может быть поднята на большую идейнохудожественную высоту, не уступая в этом отношении так называемой игровой фильме.

В числе короткометражных фильм довольно высокого художественного качества мы имеем работы М. Слуцкого: «Имени Ленина» и «Последний кубометр». Обе работы построены на показе Днепрогэса. Фильма Максимовича — «Требую внимания» сделана на тему о кролиководстве. Фильма Кауфмана «Эти не сдадут» посвящена вопросу соцсоревнования и ударничества. Фильма отличается свежей художественной подачей материала, хотя и не лишена некоторой поверхностности, объясняющейся, на наш взгляд, чрезмерными формальными увлечениями авторов. Являются достижением также фильмы Шебсаева «Хочешь мира — готовься к войне», Соловьевой «Наш Горький», Гикова «Женева» и, наконец, Посельского и Гикова «Москва».

Несомненно, что все перечисленные работы отличаются большим политическим содержанием при высоком художественном уровне. В этом отношении особенный интерес представлят короткометражная звуковая фильма режиссера М. Слуцкого «Имени Ленина».

Фильма «Имени Ленина» построена на материале открытия Днепрогэса имени Ленина. Это историческое событие показывается в фильме не фактографически, как это часто бывает во многих работах документалистов, наоборот, автор показывает нам историческое событие через сложный и интересный комплекс переживаний и отношения к этому огромной значительности факту самих трудящихся. Именно это своеобразие выгодно отличает работу т. Слуцкого от других работ кинохроники, посвященных этой же теме.

Творческое восприятие действительности дает возможность автору поднять взятую им тему на большую художественную высоту, претворить документальный материал в волнующее, эмоционально насыщенное произведение. В фильме прекрасно разработаны и отдельные эпизоды. Вспомните, например, гостей, едущих на открытие Днепрогэса и укоризненно покачивающуюся в такт движению поезда морду коровы, или широкие улыбки крестьянских девушек, переплетающиеся с бодрыми, радостными кадрами открытия Днепрогэса. Наконец, в фильме мы видим и лучших героев строительства Днепрогэса в лице товарищей Орова и Белик. Необычайный показ лучших ударников сначала за маленьким личным делом в домашнем быту, а затем на многолюдном чествовании героев стройки имеет большое социальное и пропагандистское значение. Ударники стройки — это не титаны или сверхчеловеки, а рядовые пролетарии, сумевшие понять великие идеи своей партии, своего класса и претворившие их в жизнь. Фильма волнует зрителя, заражает его подлинным пафосом строительства и в этом ее основная ценность.

Другим примером хорошей работы является немая короткометражная фильма режиссера т. Беляева — «290 миллионов». Эта фильма сделана на тему реконструкции ленинградского городского хозяйства в связи с постановлением июльского пленума ЦК партии. Опять-таки, положительной стороной этой работы является то, что автор разрешает взятую им проблему не вообще, не абстрактно, а через показ конкретного отношения к ней самих трудящихся. Благодаря такому подходу к теме, фильма получилась по своему содержанию не только интересной, но и глубоко осмысленной, серьезной и содержательной.

Все перечисленные работы знаменательны тем, что в них в значительной мере преодолен тот характерный для хроникальной продукции штамп, который мешает работникам хроники творчески подойти к фиксации нашей действительности.

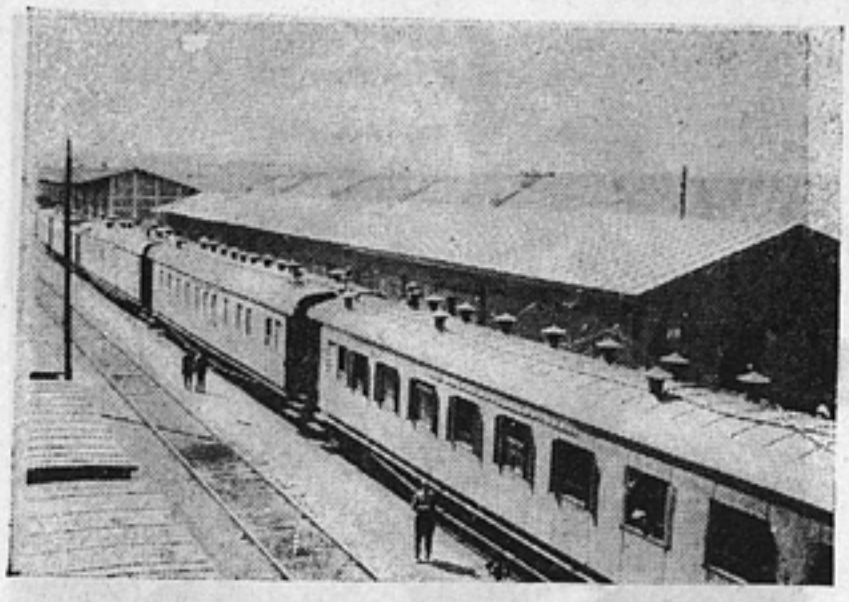
Кинохроника часто фиксировала события вне показа конкретного, живого, борющегося человека, преимущественно давая,— а иногда и просто фетишизируя — машину и технику в нашем социалистическом строительстве. При этом совершенно забывалась роль трудящегося человечества, забывалось,

что эта техника является продуктом человеческого труда, направленного на удовлетворение его (человека) потребностей. Эта длительная боязнь показать лицо человека в кинохронике была большой ошибкой, долгое время тормозившей рост кинохроники. Только с появлением последних работ, кинохроника стала уделять должное внимание человеку, его роли в деле социалистического строительства. Мы думаем, что в этом главный творческий успех хроникальных фильм последнего периода.

Заканчивая обзор хроникальной кинопродукции, мы не можем не сказать несколько слов о работе так называемых выездных редакций кинохроники. За 1932 год выездными редакциями, носящими постоянный и временный характер, были обслужены следующие промышленные пункты и новостройки: Днепрострой, Магнитострой, Автозавод, Динамо, Бобрики, Кузнецкстрой, Челябтракторстрой, Шарикоподшипник и другие. В течение этого года только одним кинопоездом, возглавляемым т. Медведкиным, было сделано пять длительных рейсов: Криворожье, Донбасс, Днепрострой и так называемые военноколхозные рейсы. Выездные редакции проводили колоссальную массовую работу и во многом содействовали выполнению производственных планов на тех участках строительства, которые ими обслуживались.

Среди продукции выездных редакций особенный интерес представляет продукция кинопоезда. Эта продукция является не только политически содержательной, но и по своему характеру конкретно и оперативно помогающей в преодолении трудностей соцстроительства. Таким образом, на деле работа кинопоезда, являлась подлинной «скорой помощью» партии и советскому правительству на разных участках социалистического строительства. Вся продукция кинопоезда построена на конкретных и имеющих большое социальное значение фактах нашей современности. Не менее значительны и интересны эти работы и с точки зрения формальной, как попытки создания новых киножанров: комедии, сатиры, кинофельетона и проч. Наиболее интересны работы т. Медведкина, сделанные в жанре кинокомедии, это «Про любовь», фельетон «Дыра» и сатира «Тит».

Фильма «Про любовь» сделана на тему борьбы за новые технические кадры в промышленности. Интересная в творческом отношении попытка режиссера создать совет-



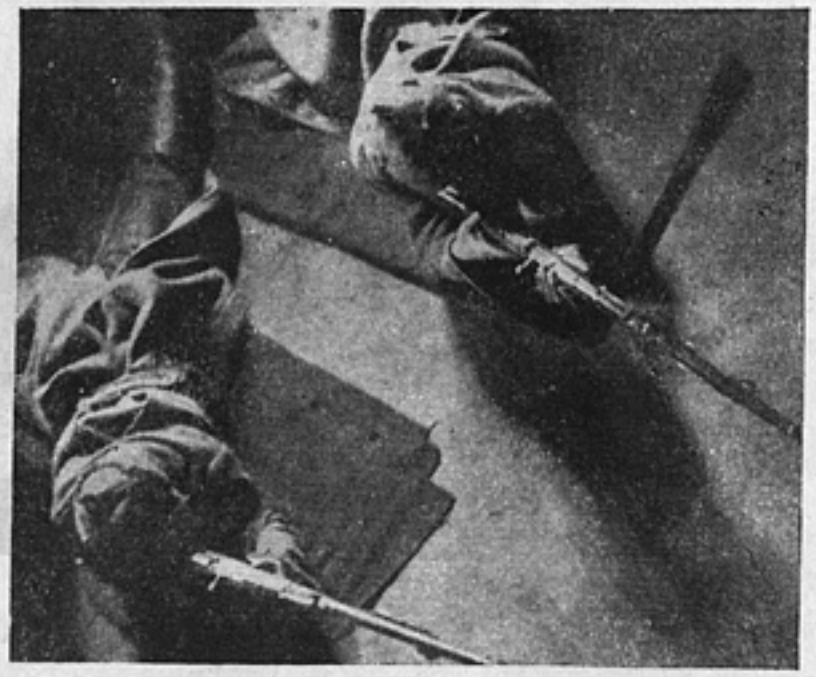
Общий вид кинопоезда

скую кинокомедию, однако, не увенчалась полным успехом. Недостатком этой работы являются ложные, драматургически неоправданные, трюковые эпизоды, которыми наполнена фильма. Такие эпизоды, как, например, сцена с тремя мальчиками, бросающими пустые бочки под работающий скрепер, а также эпизод у колодца и другие, неубедительны и надуманны. Они снижают качество фильмы.

Неоправданность поведения основных героев комедии и искусственность созданных сюжетных ситуаций, в которые попадают основные персонажи, подрывают доверие у зрителя к серьезности идейного замысла автора. Этим снижается воздействие фильмы, она низводится до положения не вполне удачного эксперимента.

Тов. Медведкину не удалось еще свести социально значительные по содержанию темы к комедийному жанру. Разрыв формального момента с его социально значительным содержанием в произведении является ос-

Кадр из комедии «Тит»
Работа кинопоезда



Кадр из журнала «На-страже СССР». Оператор Р. Кармен

Безработный. Кадр из хроникальной фильмы «Мы видели лицо Европы». Оператор Гиков

новным недостатком кинокомедий Медведкина. Однако, несмотря на эти отдельные неудачи, работы Медведкина являются свежей струей в области творческих исканий и создания новых жанров советской кинематографии.

Другие работы кинопоезда, как например, фильма «Письмо» (режиссер Кармазинский); «Как поживаешь, товарищ горняк», «Уничтожить обезличку», «Ответ октябрьцам»; «Перестроить шефство над механизмами»; «За важнейший участок реконструкции Кривбасса» и ряд других сделаны на документальном материале горняцкого производства и быта.

Эти фильмы борются за проведение шести условий т. Сталина в горной промышленности. Они сделаны в публицистическом жанре и имеют большое политическое значение, но будучи построены на специфическом материале и с расчетом на определенную аудиторию, эти фильмы преимущественно имеют локальное значение.

Подводя итоги обзора хроникальной кинопродукции за истекший 1932 год, мы, несомненно, можем констатировать большой идейно-политический и художественный рост этой продукции по сравнению с предыдущими годами.

В то же время, мы вынуждены констатировать, что эта кинопродукция во многом еще отстает не только в смысле сроков, но и в идейном отношении от тех задач, которые на нее возлагают партия и рабочий класс.

М. Блейман

ЧЕЛОВЕК В СОВЕТСКОЙ ФИЛЬМЕ[1]

II. Фильма — обозрение

Работа Эйзенштейна для этой статьи посторонняя тема. Для него изображение человека не являлось проблемой кинематографической поэтики. Он обходил человека как в своей практике, так и в теоретических высказываниях. Однако влияние Эйзенштейна на общее развитие советской кинематографии. было настолько могущественно, что без хотя бы, приблизительного анализа его работы обойтись невозможно.

В первой статье я говорил о том, что работа Эйзенштейна отмечена чертами лефовского рационализма. Основным вопросом искусства для Эйзенштейна была проблема сближения понятийного и образного мышления. Тем самым снимался всякий вопрос о специфичности искусства и создавались новые нормы отношения к эстетическому материалу.

Я не имею возможности, подробно проследить генезис эйзенштейновских высказываний, их связь с некоторыми лингвистическими теориями и их принципиальное значение.

Для нас важно другое. Тематика эйзенштейновских фильм, или, например, его заявка на постановку «Капитала», ломали все установившиеся понятия о границах искусства, о пределах эстетического мышления.

Такое отношение к искусству, возникало из желания найти его формы наиболее адэкватные идеям современности, найти искусство, способное лучше всего работать на отображение революционных явлений. И здесь нельзя не отметить колоссального положительного значения эйзенштейновской работы. Пусть был неправилен метод, но задание было подлинно революционно.

Позиция действительно была неправильна. Эйзенштейн был поглощен фактами. Шкловский, отмечая обжорство Эйзенштейна материалом, не понял, однако, его причин. Факты громоздятся в картинах Эйзенштейна, они поглощают их, они перенасыщают их образную ткань. Это не индивидуальное качество Эйзенштейна. Это явление, характерное для всего первого периода пореволюционного искусства. Мастер, отказывающийся от норм и традиций старой эстетики, обнаруживает такой колоссальный материал событий, такое нагромождение их, что оказывается не в силах их организовать, тем более, что его сознание еще не подготовлено к отбору, не подготовлено к анализу той действительности, которая предстоит ему в качестве материала искусства. Так возникают уже помимо кинематографии и в других социальных условиях романы Дос—Пасоса, так (идейно и стилистически ничего общего с Эйзенштейном не имеющие) возникают романы Пильняка, так возникает поток очерковой документальной литературы, потом возведенной Лефом в канон литературной эстетики.

Оперируя реальной действительностью Эйзенштейн пытается создать на ее основе новую специфику, искусства, создать искусство без страстей, без человеческих эмоций, искусство оперирующее только событиями, событиями не индивидуализированными, взятыми как цельный исторический факт.

Но это только одна сторона. Другая — выработка новых выразительных средств, отвечающих этой задаче искусства, попытка сблизить речевое мышление, формы звуковой речи с кинематографическими формами, и отсюда введение целого ряда приемов не литературы, а собственно звуковой речи, в специфику кинематографического монтажа.

Я не буду останавливаться на вопросе о том, что эйзенштейновское наследство плохо понято и мало использовано советской кинематографией. Я не буду анализировать причин того, что в кинематографии бытуют только самые примитивные методы монтажа, ориентированные на речевые формы выразительности.

Важно не это. Важно то, что именно за Эйзенштейном пошла целая группа мастеров. Используя отчасти его методы, болея тем же пристрастием к реальным событиям, той же жадностью к материалам, они со-

[1] Продолжение. См. № 5—6 „Советское кино". Печатается в порядке обсуждения.

здали группу фильм интересных как своим влиянием на кинематографию, так и своим обостренным социальным характером, непосредственной и искренней революционностью и наконец очень своеобразным методом ведения сюжета и характером показа человека.

Вступление об Эйзенштейне тут нужно было только для наиболее острой характеристики положения. Эйзенштейн был крайний. Все остальные от него отталкивались

Показ человека, человеческого характера немыслим вне показа поступков. Невозможно показать персонаж, выявить его, не снабдив его действиями. Отсюда и возникает чрезвычайно важный вопрос о сюжете, вопрос об организации поступков персонажей в художественном произведении.

Порывая с нормами старой поэтики, Эйзенштейн рвал и с человеком, героем искусства, рвал с сюжетным развитием. Его интересовала только одна формальная проблема — проблема языка, способ высказать мысль, сформировать отдельное понятие вне связи с общим образным развитием вещи.

Отталкиваясь от работ Эйзенштейна, Пудовкин, Трауберг и Козинцов. Довженко, Эрмлер, создали своеобразные фильмы, выросшие из противоречия, из борьбы норм старой поэтики, с новым материалом искусства, с новым к нему отношением.

Художник стоит перед действительностью, которую ему нужно вместит в свое произведение, и не умеет этого сделать. Он ощущает непосредственный драматизм событий, но не умеет его пережить и осмыслить так, чтобы сделать эти события своей собственностью. Он не умеет еще из них выбрать для себя существенное, и это существенное образно осмыслить. Поэтому события непосредственно сталкиваются в фильме, живая действительность входит в искусство не отобранная и образно не организованная. Но если Эйзенштейн из этого создавал канон нового отношения к искусству, формировал новое о нем представление, то для Пудовкина, например, этот разрыв остается непреодоленным. И он выливается в другую форму.

Пудовкин не в силах отказаться целиком и начисто от старой поэтики. Она во многом определяет его работу, во многом предрешает организацию материала в его фильмах.

Из этого конфликта рождается стиль. Жадность к материалу входит в норму стиля. Материал начинает строиться по другим законам, чем закон эйзенштейновской фильмы. Человек, его страсти, его психология как основной материал искусства входит в картину как один из ее компонентов. но не как ведущий принцип.

Если фильмы Эйзенштейна состоят из событий, если он сталкивает события, сопоставляет их целыми неиндивидуализированными кусками, то в работе следовавших за ним мастеров возникает новая тема — столкновение человека с действительностью.

Этой теме посвящен «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Обломок империи» Эрмлера. В этом русле работают и такие фильмы, как «Новый Вавилон» Трауберга и Козинцова и даже позднейшие: «Иван» Довженко и «Златые горы» Юткевича.

Человек в этих фильмах становится носителем образности, единственным ее проявлением. Он путешествут по фильме как персенифицированная связь событий, как лакмусовая бумажка, на которой проверяется действие реактивов. Он не реагирует на события, участником, которых он является; он в них только деталь, но деталь, своей настойчивой повторяемостью выростающая в символическую абстракцию, в семантический принцип фильмы.

Эйзенштейновский позитивизм оборачивается тут канонами романтической поэтики. Я не хочу повторять общеизвестную цитату о шексперизации и Шиллере. Но фраза о шиллеровских героях как о рупорах духа времени, целиком применима к выше отмеченным фильмам. Герои в этих фильмах типизируют развитие, отмечают этапы, педалируют движение исторического процесса. Но не больше. Они неиндивидуализированы как герои Шиллера, они раскрывают только одну сторону действительности, вернее, регистрируют своей судьбой развитие одной стороны. И не больше.

Тема Толстого — тема генерализации и подробностей, тема выделения общего из массы частностей, это общее образующих, систематизируясь и подбирая конкретные черты этой общности, еще не стоит перед советской кинематографией.

Герой фильмы не активен, лишен индивидуальных черт, лишен подробностей. Его судьба становится типичной, не становясь индивидуальной. Тут нет соотношения общего и частного, потому что частного нет вовсе. Герой фильмы снабжен минимальным количеством поступков. Сюжет развивается прямолинейно без столкновений и перехо-

дов. Фильма строится как обозрение, герой выполняет роль обозревателя, роль конферансье, он комментирует события, связывает, но не определят их.

В столкновении реального материала действительности с образным мышлением мастера о ней доминирует материал. Отсюда возникает чисто формалистское, поверхностное понимание сюжета художественного произведения.

Сюжет понят не как органическое единство, не как конкретное выражение хода мышления художника, а как чисто формальный элемент произведения искусства, как скрепа материала. Сюжет вещи не вырастает из хода мышления, не определяется им. Он приходит после, для того чтобы соединить, склепать цепочку событий. Два события свяжутся, если в обоих будет действовать один и тот же человек Но центр не в человеке, а в событиях.

Так сделан «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина. По этому пути идут «Новый Вавилон», «Златые горы», «Иван», «Обломок империи» и даже отчасти «Одна».

«Конец Санкт-Петербурга» одна из первых наших этапных картин. Сделанная до известной степени на основе эйзенштейновских принципов, фильма Пудовкина непосредственно больше определила развитие советской кинематографии, чем гораздо более интересные, но и гораздо более резкие «Броненосец Потемкин» и «Октябрь».

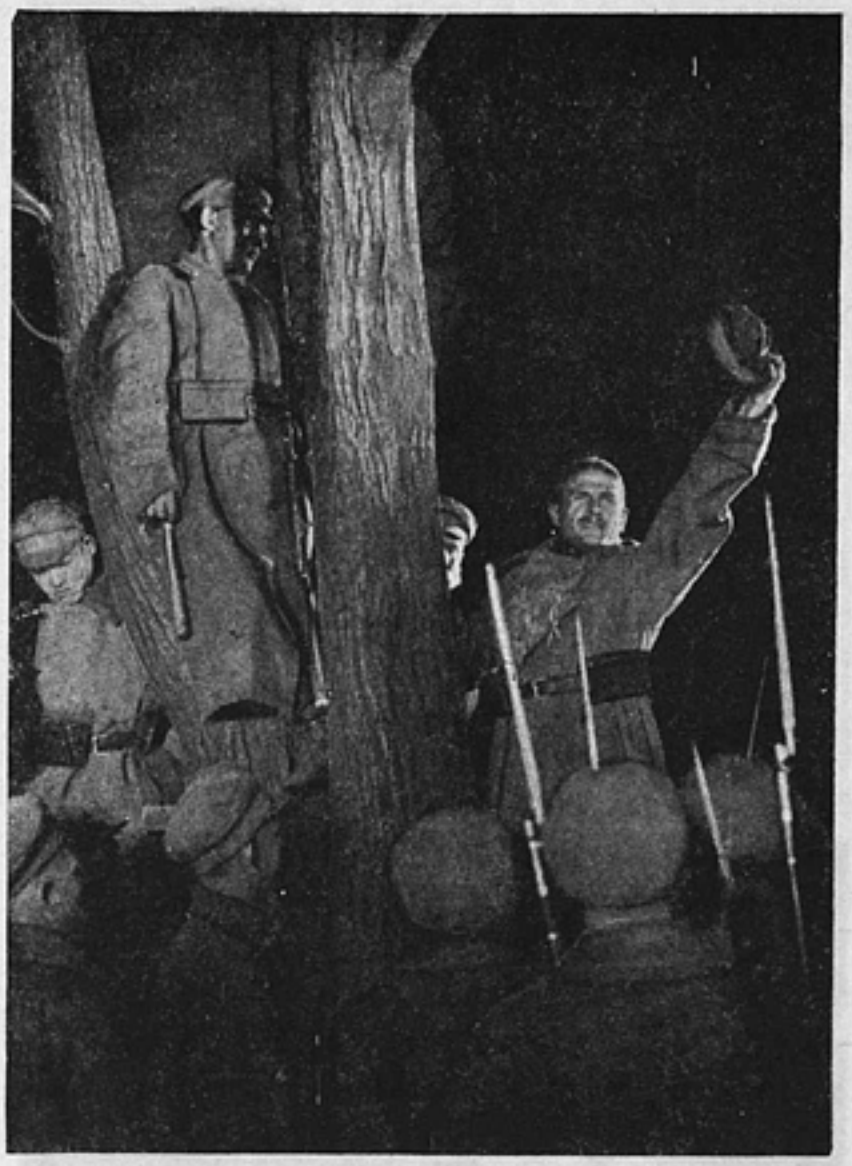
Это было понятно, потому, что поэтика «Конца СПБ» была более традиционна, чем резкий стиль Эйзенштейна, сохраняя в то же самое время активную революционность и политическую остроту темы.

Одновременно с этим «Конец СБП» был первой фильмой о человеке и эпохе, фильмой, соединявшей казавшиеся до нее несоединимыми вещи.

Однако все высказанные выше соображения о человеческих характеристиках в фильмах этого типа вполне применимы к «Концу СПБ» хотя бы потому, что сделаны на основании анализа его принципов.

В самом деле — фильма изображает поступательный ход революции, причем, как уже говорилось выше, ее основной персонаж только педалирует отдельные этапы событий. Биография героя взята в фильме как типическая символическая биография.

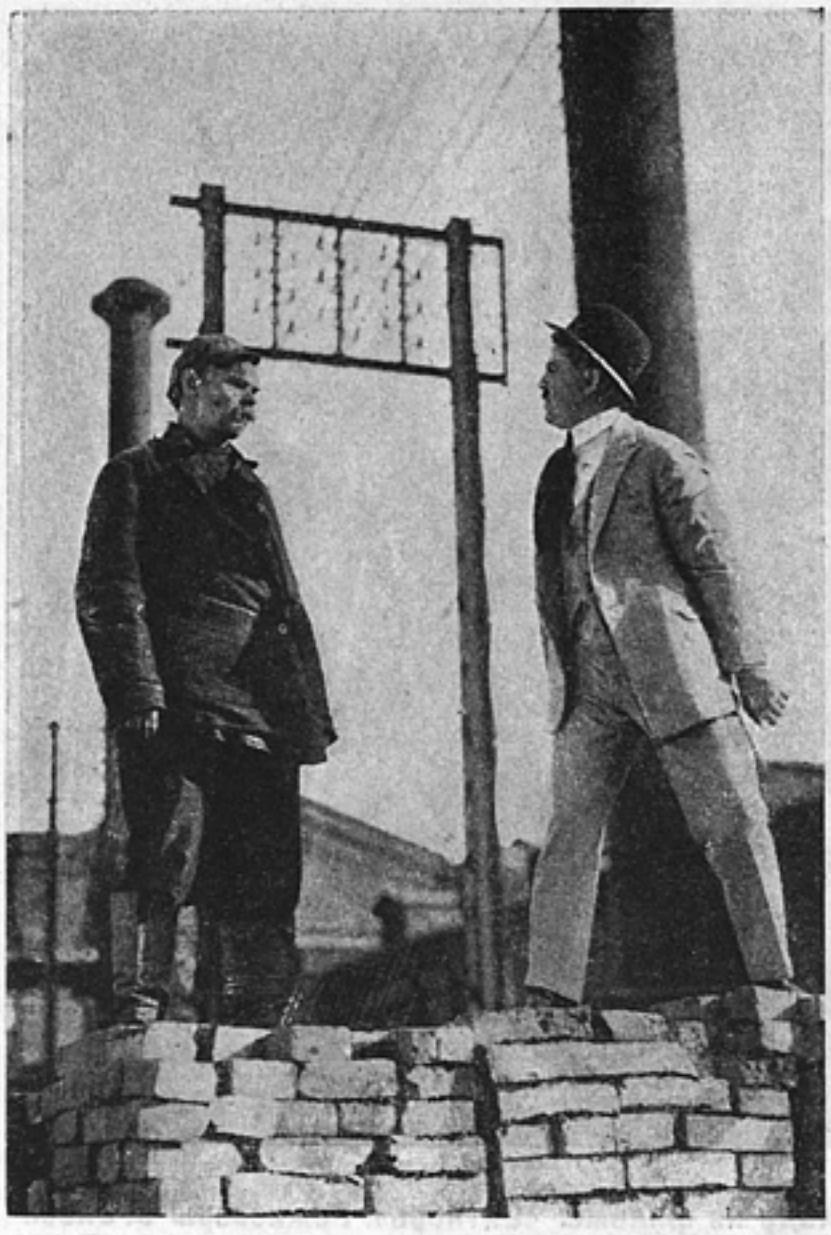
В деревне, в бедняцкой семье рождается ребенок, рождается лишний рот — это рождение вытесняет из деревни другую жизнь — старшему сыну приходится уйти в город на



Кадр из фильмы «Октябрь». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ

заработки. Общность этого события, его типичность подчеркивается всемерно. Развертывая первые эпизоды картины на совершенно индивидуальных событиях, Пудовкин заботится о сохранении общего стиля. Уход человека из деревни дан не как факт его биографии, так же как не биографическими фактами даны, позднее показанные в картине война и революция. Поэтому все первые эпизоды идут в сопутствии надписей, подчеркивающих типичность, символичность событий. Надписи идут постоянным мотивом. «Курские... воронежские... тамбовские...» — названия губерний меняются — это не отдельный человек уходит в город, чтобы стать там пролетарием — это вся деревня идет «вывариваться в фабричном котле».

Все дальнейшие столкновения, все дальнейшие перипетии сюжета идут под этот аккомпанимент. Стачка на заводе не отдельная стачка, не отдельная драка с штрейбрехерами. Штрейкбрехеры, среди которых теряется герой фильмы, то же «курские, вятские, рязанские» дерущиеся с «путиловскими, обуховскими, лебедевскими» рабочими, символическим представи-



Кадр из фильмы «Конец Санкт-Петербурга». Режиссер В. Пудовкин

телем, типическим образом которых является большевик.

Характерно, что персонажи лишены фамилий. Они названы — парень, большевик, хозяин. Всякая черта индивидуализации тщательно зачеркнута. Пудовкин ведет только одну генерализирующую линию. И поэтому он совершенно сознательно ведя первую половину действия картины, на судьбе крестьянского парня, позволяет ему в середине исчезнуть. Индивидуальная судьба не имеет значения в этой фильме, где сталкиваются не характеры, а персонифицированные политические категории.

Герой исчезает в середине фильмы как солдат царской армии, чтобы вновь появиться в конце как красногвардеец.

Его психология тщательно зачеркнута. Его реакция на события не показана. Путь его настолько типизирован, настолько обобщен, что нет нужды показывать ход его развития от штрейкбрехера, выдающего братьев по классу, до красногвардейца, берущего Зимний дворец. По мысли Пудовкина, это типичный путь. И основное значение картины не в ее герое, не в его реакциях на события, а в хронике самих событий. Название картины лишний раз подчеркивает ведущую роль историко-повествовательной линии, ее превосходство над линией индивидуального развития.

Но картина, как и всякая картина такого плана, внутренне противоречива. В ней уже идет борьба генерализации и подробностей. Детали, подробности, индивидуальные мелочи в этой образной системе становятся деталями символическими, вырастают до генерализирующего масштаба. И если женщина в начале фильмы отказывает парню в картошке — «самим есть нечего», — то в конце, после Октябрьского переворота, она сама ему ее предложит. Смысл событий педалируется предельно семантизированной деталью, возвышающейся до символа.

Все аксессуары романтической поэтики тут налицо — и апсихологизм персонажей и абстрактность, символизм положений, аллегоричность деталей. «Конец СПБ» декламационная, патетическая фильма.

И недаром в те годы велись разговоры о стихотворном декламационном кинематографе.

Характерно, что уже следующая фильма Пудовкина «Потомок Чингис-Хана» явственно обнаружил все отрицательные черты стиля. Герой фильмы более индивидуализирован, чем в «Конце СПБ», но так же лишен психологии. Обрастание фильмы психологически немотивированными поступками и тем самым семантически незаполненными эпизодами свело ее к авантюрной драме с символическими отступлениями. Поэтика борется сама с собой. Сюжет, понятый как скрепа материала, уже становится преобладающим элементом фильмы, но сюжет лишен семантического напряжения, смысл картины не сосредоточен в ее интриге, в положениях, в которые попадает герой. Генерализирующая линия не совпадает с линией подробностей. Подробности преобладают, а смысловая линия фильмы дидактически аккомпанирует им, повышая их иногда до символических обобщений (одевание генерала, перевязка, финал). Тут происходит перемещение центра. Идейная неустойчивость художника не позволяет ему удержать занятые позиции. Он колеблется в двойственном своем стиле, упуская то ценное, что им было достигнуто.

Герой без психологии, герой педалирующий события, в менее наполненной понятыми как историческая реальность фактами

фильме, выступает на первый план и становится романтическим героем авантюрной фильмы.

Но если Пудовкин отошел от того масштаба охвата явлений, который был дан «Концом СПБ», то все же его работа послужила отправной точкой целого ряда последующих фильм.

Из них в первую очередь нужно назвать «Новый Вавилон». Эта фильма представляет собой несколько более сложный вариант того же, что и у Пудовкина, понимания человеческой роли в искусстве. Отправные точки те же, что и в «Конце СПБ».

Картина демонстрирует то же понимание сюжета. В «Новом Вавилоне» есть герои, есть ведущие персонажи, стоящие по отношению друг к другу в личных отношениях. Фильма как будто несет в себе все элементы традиционной фабулистики. Если в «Конце СПБ», как я уже указывал, герой исчезает в середине и появляется в конце только для того, чтобы поставить формальную точку сюжета (эпизод с картошкой мог происходить при участии и других персонажей), то в «Новом Вавилоне» наличествует связная история двух влюбленных, встречающихся, расстающихся и затем встречающихся вновь. Эта история даже традиционна—романтическая литература издавна пользуется сюжетом о разлучаемых историческими событиями влюбленных. И фабулу «Нового Вавилона», как будто, можно рассказать, отметив в ней, чуть ли не все элементы, традиционного сюжетного напряжения. Но характерно, что личная история героев, как она ни вдвигается авторами в развитие вещи, все же оказывается вне его. Центр картины, конечно, в сценах коммуны, конечно, в эпизодах исторических инсценировок (кладбище, баррикады, пушки на Монмартре). Многочисленные условные персонажи картины — солдат, продавщица, хозяин, депутат, актриса — как и в «Конце СПБ», не названные. лишенные фамилий, представителя определенных социальных категорий. Они персонифицируют действия своих социальных групп. Подробности здесь сняты.

И поэтому сюжетная линия не развивается. Мы не знаем, почему солдат уходит в Версаль, мы не знаем, почему он возвращается. Психологические мотивировки поступков персонажей опущены, то есть опущены подробности.

Историческая концепция авторов «Нового Вавилона» — реакционная Франция против

Кадр из фильмы «Новый Вавилон». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор Москвин

революционного Парижа рабочих находит образное выражение в персонажах солдата крестьянина, революционной работницы, хозяина модного магазина, похожего на Тьера, и депутата, может быть, похожего на Фавра. Индивидуальные линии персонажей, готовые скреститься, опущены. Персонажи сходятся только в кульминациях. Революционерка служит у похожего на Тьера капиталиста. Он ее избивает зонтиком — они только два раза встречаются в фильме. Остальные персонажи также почти не скрещиваются. Даже основные. У солдата и его возлюбленной три встречи — у нее дома, на дороге в Версаль и на баррикадах. Знакомство, немедленное расставание и сразу кризис — конфликт. После этого уже идут поиски. Он ее ищет но найти не может. В этих поисках обнажение роли персонажей. С одной стороны, они обозреватели — это линия сюжета — скрепы, а с другой они персонификация политических категорий.

Кстати, образная концепция «Нового Вавилона» сейчас становится традиционной для романов о Парижской коммуне. Ее эле-

Кадр из фильмы «Конец Санкт-Петербурга». Режиссер В. Пудовкин

менты есть в романе Павленко «Баррикады», она почти целиком обнаруживается в романе участника Коммуны Леона Кладеля «И. Н. Р. И.».

Каждый из персонажей фильмы теряется в сцене, в которой ему приходится принять участие. Суть не в нем, не в его отношениях к событиям. Он прямо работает на семантику вещи, персонифицируя эпизод, а не индивидуализируя его. Он растворяется среди других эпизодических персонажей — все вместе формируют события.

Как и «Конец СПБ», «Новый Вавилон» соединяет в себе рудименты старых эстетических норм с новым эйзенштейновским подходом к искусству. Суть произведения, вызревает из непосредственного столкновения неиндивидуализированных событий. События сами доказывают тему. Идея вещи вызревает из столкновения фактов. Факты неиндивидуализированы, то есть почти всегда лишены авторского комментария, авторское отношение дается внешне-произвольным, а на самом деле заданным, подходом к действительности, сопоставлением смыслозых единиц.

Вещь состоит из сопоставлений, из столкновений. Она не возникает в движении мотивов, отражающих движение действительности.

Метод сопоставлений и столкновений предполагает отмеченный уже в «Октябре» и «Конце СПБ» символизм, вещность, словесную метафорическую игру зрительными кусками. Так например, целая группа персонажей картины идет в сопровождении монтажа Химер Собора богоматери. Сопоставление Химер и заседания Коммуны, на котором принимают неверное решение, подчеркивает отношение автора к этому факту. Он дан в картине не в развитии, не в причинах и следствиях, то есть не сюжетным методом, а методом речевых сопоставлений.

Поэтому и характеристики людей в такой эстетической концепции не могут быть развернуты до степени выявления индивидуальных характеров. Фильма в них не нуждается. Люди для нее только знаки семантики, они персонифицируют смысл, не выражая своими действиями хода мышления, авторов.

В этом смысле, «Новый Вавилон» ввиду своей большой образной насыщенности, лучший, пожалуй, пример такого понимания сюжета, такого понимания человеческой роли в искусстве.

Постольку, поскольку человеческий характер не включается в основную линию картины, невозможна и человеческая психология, невозможна актерская игра. Линия исторических событий для этих фильм непосредственный и единственный материал. Человек может или быть поглощенным событиями, или — это уже следующий этап — перерождаться.

Концепция сюжета с обязательным перерождением персонажа результат выше охарактеризованного понимания человеческой роли в искусстве. Эта концепция уже заложена в «Конце СПБ» и в «Новом Вавилоне».

Правильно понимая каждую человеческую индивидуальность как результат и элемент социального процесса, эта поэтика, однако, не сумела диалектически совместить конкретное, индивидуальное каждой личности с ее социальной ролью, с ее общим. Отсюда обеднение, отсюда максимальная рационализация человеческого поведения в искусстве — замена реалистического анализа социальных процессов в психологии отдель-

ной личности, персонификацией в этой личности всего процесса в целом. Отсюда чрезвычайно прямая зависимость, устанавливаемая этой поэтикой, — личность или растворяется в социальном процессе или становится к нему в оппозицию. Тогда история переламывает человека. Отсюда тема перерождения и объективно впадающий в идеалистическую трактовку человеческой психологии дуализм, рассматривающий участие человека в социальной жизни (история) отдельно от его личных психологических качеств (сюжет). Так например сделаны «Злотые горы» Юткевича.

И если теория сюжета, как скрепы самодоказывающегося и идейно самоопределяющегося материала, может быть обвинена в формализме, то предыдущее высказывание, выявляющее идеалистическую сущность такого подхода, только подчеркнет это обвинение.

Разрыв индивидуального сюжета и того, что называется материалом ощущается все больше и больше. Если в «Конце СПБ», этот разрыв был еще мало заметен, если слабая напряженность индивидуальной линии, взятой как монодраматическое единство, еще не мешала самодемонстрации сталкивающихся исторических событий, то в «Новом Вавилоне» конфликт стал более ощутим. Персонажи, выявленные больше, чем в «Конце СПБ», потребовали психологического развития. То, что было дано в фильме, уже ощущалось как недостаточное.

Сюжетная линия потребовала углубления. Персонажи, как персонификация политических категорий, стали ощущаться как персонажи неполноценные.

И вот, стоящая в нормах того же отношения к искусству фильма Эрмлера «Обломок империи», дала видимость психологического развития, не отказываясь, однако, от общих норм этой рационалистической поэтики.

Несколько слов о критике. Мне приходится ворошить старые фильмы и ощущать себя в роли первого их критика. Некого цитировать. Вся критика разбираемых фильм была или критикой комментаторской, критикой людей той же группы (в том числе и моя собственная), или малоквалифицированными наскоками людей, не умевших разобраться в том существенно новом, что эти фильмы давали советской кинематографии. Были статьи, формулировавшие принципиальную линию поэтики этих картин, или нападки на неимевшие отношения к делу темы, вроде упреков в недостаточной напряженности сюжета. Так Ипполит Соколов по этой линии критиковал «Новый Вавилон», уподобившись неумному критику «Русского инвалида», который обвинял Толстого в том, что тот элементарно неграмотен в вопросах сюжетосложения, доказывая это на только что вышедшей «Войне и мире».

Кадр из фильмы «Октябрь». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ

Критика не видела ни существенно нового во всей группе фильм, к которой относится и «Обломок империи», ни отличия «Обломка» в свою очередь от них. Критика придралась к необычной психологической мотивировке фильмы и провозгласила ее картиной психологической.

Это было совершенно неверно. «Обломок империи» фильма только в одной своей части прибегающая к внешней ложнопсихологической мотивировке. Напомню суть.

Картина ставит своей целью показать, насколько изменилась страна. Картина ставит своей целью фиксацию колоссальных сдвигов, произошедших за двенадцать лет революции. Но она делает это не психологическим путем, она не показывает, как

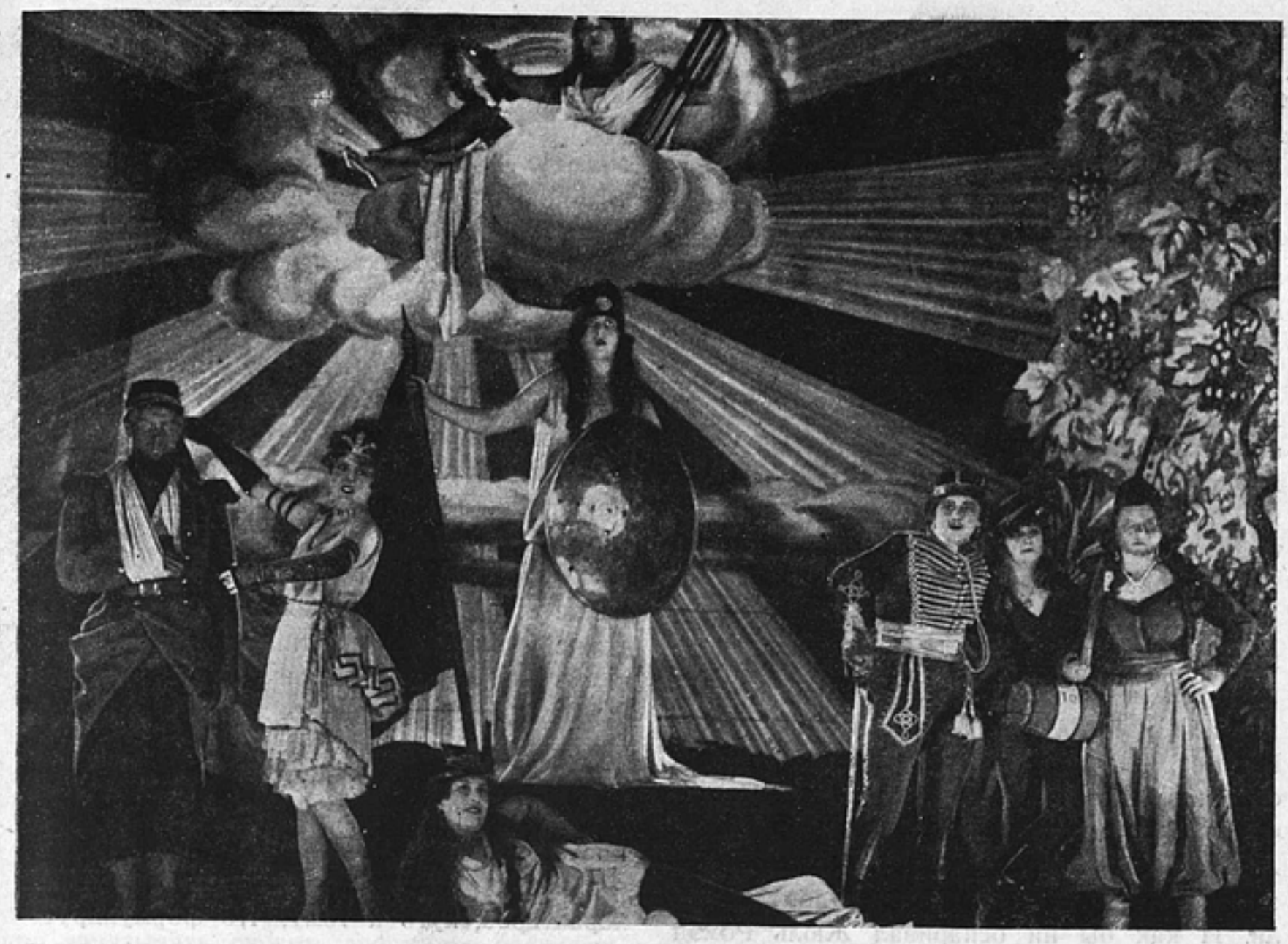
под влиянием изменившихся форм общественной жизни, под влиянием новых социальных отношений меняется психология человека. Эта тема только сейчас встала перед советской кинематографией. «Обломок империи» идет путем тех же статических сопоставлений, что и другие фильмы этого типа. Иногда сопоставления заменяются героем, его поведением. Но не всегда. Вот типичный кусок. Герой картины унтер-офицер Филимонов удивляется многоэтажному дому. Тут же показана маленькая лачуга, в которой он раньше жил и которая стояла на этом месте. Или — хозяин завода разорен. На месте хозяина фабком. Материал старого и нового сталкивается в внешних сопоставлениях. И поведение героя фильмы только подчеркивает разницу отношений, внешнюю разницу двух исторических этапов.

Психологическая мотивировка безумия, потери памяти, забвения прошлого служит только одной цели — необычный все забывший человек может острее воспринимать, может более чутко реагировать, ярче подчеркивать ситуацию, которая нам, людям живущим в тех зданиях, которые показаны в картине, в тех социальных условиях, которые в ней внешне подчеркнуты, кажутся уже привычной. Необычный герой, во-первых, позволяет отстранить ситуацию (она как будто дана его глазами), и, во-вторых, подчеркнуть ее, не бросающуюся нам в глаза, необычность. Герой делается критерием явления. Но явления показаны в картине не через него, вне связи с ним. События сталкиваются сами по себе.

Функция персонажа в «Обломке империи» подчеркнута как нельзя более ярко. Герой картины типичный обозреватель, пассивно реагирующий на события, подчеркивающий их только фактом своего существования в фильме. Это тот же герой, что и в «Конце СПБ», но внешне выигрывающий благодаря необычной и парадоксальной мотивировке. Центр картины не в нем.

Психологическая фильма мыслит своим основным материалом психологию человека. Но как раз это в «Обломке империи» отсутствует. И даже самая как будто психологически напряженная ситуация картины — эпизод «кто хозяин» несет в себе не психологический, а риторический смысл. Это риторический вопрос, на который последует ответ с экрана — рабочие руки — понятие, формируемое по всем правилам

Кадр из фильмы' «Одна» Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг



Кадр из фильмы «Новый Вавилон». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор Москвин

монтажно-речевого кинематографа. Ложное психологическое напряжение фильмы, ее мимикрия под психологизм, под индивидуализацию персонажа, уже результат быстро себя изжившего метода.

«Обломок империи» уже своеобразный гибрид — попытка сочетать индивидуально психологическое развитие с столкновением самостоятельных смысловых кусков. Психологическая ситуация отодвинута в мотивирующие части фильмы. Все остальное пошло по уже определившемуся методу. И неслучайно, критика, не понимая, однако, в чем дело, отмечала стилистический разнобой отдельных частей картины.

Анализа трех фильм не вполне достаточно для характеристики метода. Я не касаюсь здесь картин Довженко, где метод был предъявлен в очень индивидуальной форме, не касаюсь «Златых гор» Юткевича, намеченных полностью всеми чертами уже охарактеризованными, но соединивших их все в одной картине.

Сейчас опыт этих фильм кажется нам устарелым, поэтика их наивной и неправильной. Но, однако, положительное их значение в развитии советской кинематографии было колоссально.

Если вспомнить первую часть этой работы, посвященную анализу пассеистических, эпигонских по отношению к американской кинематографии явлений, то станет ясным, что интеллектуалистическая поэтика, в которой не было места для индивидуальных страстей, поэтика, стремившаяся генерализировать, обобщить до символа каждое явление, вынесла борьбу, опиравшейся на буржуазные традиции кинематографии, и победила ее, если в искусстве бывают победы.

Идеи современности, политическая острота и большие темы пришли в советскую кинематографию именно в формах этой поэтики. И это нужно подчеркнуть и запомнить. Мы слишком бросаемся своим прошлым, прошлым своего искусства.

Нужно суметь отделить несомненно положительную и новаторскую как в идейном, так и в формальном смысле этого слова, тенденцию этой кинематографии, от

вульгаризации ее в картинах сорта «26 комиссаров» или в вульгаризаторских агитпропкартинах, явившихся результатом недостаточного понимания и недостаточного проникновения в суть метода.

Нужно понять, что этот метод в различных модификациях, в различных качественных обличиях, существует в советской кинематографии и посейчас, что на обломках этого метода возникла трагическая неудача «Ивана» Довженко, или в другое время удача «Златых гор» Юткевича. Даже «Слава мира» при всей своей безобразной вульгаризации, использует этот метод, в меру понимания своего режиссера. Этот метод определил как лучшее, так и отчасти худшее в советской кинематографии.

И еще характерно, что метод сопоставления кусков действительности стал характерным, как я уже отмечал, для определенного вида литературы, которая в лице Дос-Пассоса, декларировала свою зависимость от кинематографии Эйзенштейна. Неслучайно Вишневский и Погодин в спорах с Афиногеновым и Киршоном упоминают кинематографию. Они от ее методов зависели. И как бы ни оспаривал Жюль Ромэн в «Людях доброй воли» свое первенство на этот метод, связь его поэтики с кинематографией, и в первую очередь с советской кинематографией, совершенно очевидна.

Сейчас модно приписывать, разрозненную рыхлую композицию вещей подобного типа распаду сознания мастеров западной литературы и кино. Но тогда становятся необъяснимыми многие вещи. Тогда становится непонятным, почему этим распадом отмечена линия подъема советской кинематографии и линии наиболее нам близкой зарубежной литературы.

Если распадом сознания можно мотивировать конструкцию вещей Пруста, который, кстати говоря, ведет в «Поисках утраченного времени» совершенно отчетливую линию индивидуального развития, правда, чрезмерно отягченную психологическими отступлениями, то появление романов Дос-Пассоса и фильм Эйзенштейна так обяснить нельзя.

Нормы старой поэтики, основанные на идейных нормах буржуазии, на этическом отношении к оценке событий, оказываются негодными для изображения событий, причины которых познаны глубже и отчетливее, чем это позволяло искусство буржуазии. Но художник еще не в силах соединить концы с концами, еще не в его возможностях в сдвигах сознания, в поступках отдельного человека, найти и отразить всю сложность действительности. Отсюда рождение поэтики, предпочитающей сопоставлять и сталкивать реальные факты. Отсюда формальное дуалистическое понимание сюжета и зачеркивание индивидуального характера, являющегося в этой концепции помехой для отражения исторического развития.

Но это только временное явление. Отрицание старого отношения к искусству, рождение норм новой поэтики, должно притти к синтезу, в котором снимутся противоречия двух полемических и враждующих принципов. Это тот ход к реализму, которым отмечено все развитие советского искусства и в частности кинематографии последнего года. Это ход к изображению событий в рамках анализа индивидуальных характеров, путь к тому, что формулируется, как изображение типических характеров в типической обстановке.

Первой фильмой, которая пыталась это сделать, была «Одна» Козинцоза и Трауберга. Правда, еще неуверенно, еще в подчеркнуто рационалистических формах, в этой картине была дана попытка совместить и снять обе линии развития. Характерно в этой фильме то, что в ней монтажную линию интеллектуалистской кинематографии, заменил звук. Все принципы монтажа сопоставлений пошли на сопоставление звучащих и зрительных элементов фильмы. В этом сказалось как ее звуковое новаторство, так одновременно и ее связь хотя бы с «Новым Вавилоном».

Но «Одна» и меньше «Златые горы» оказались формулой перехода советского кино к попыткам изображения человеческого характера как социального явления. Это совпало с появлением звукового кино.

Тут начинается новый период с достоинствами и дефектами «Встречного»,— неудачей «Ивана» и удачей «Окраины» — период, о котором речь будет впереди.

Н. Волков

На звуковые темы[1]

некоторые особенности звуковой художественной кинематографии

Список творческих вопросов звуковой художественной кинематографии весьма обширен. Здесь и вопросы сценария, и музыки, и актерского исполнения, и роли слова; сюда же надо отнести и границы эксперимента и массовости, и размежевание с театром и литературой, и преемственность по отношению к немому кино, и проблемы звуковых соединений в частности, и таких соединений, как речь и титр. О некоторых из этих тем в порядке предварительных наблюдений и размышлений мы и позволим себе говорить в настоящей статье.

1

Сценарий звукового кино подчинен одним и тем же законам развития действия, как и немой. И тот и другой должны быть драматургичны, то есть должны действенно завязывать сюжет, действенно развивать его и действенно заканчивать. Завязка, перипетии, финал, все это одинаково свойственно всем драматургическим работам, но в зависимости от жанра, в зависимости от специфики данного искусства, в зависимости от творческого метода и художественных задач каждая драматургическая работа приобретает свой особый, данному искусству присущий характер.

Звуковое кино имеет дело со звукообразом, сцеплением звуковых и зрительных элементов, которые в своей совокупности образуют кадр, то есть развитой и законченный эпизод. Монтаж представляет собой сочетание эпизодов в осмысленном течении развиваемого действия, создает фильму в целом. Отличие немого кино от звукового, с точки зрения сценарной работы, заключается в умении пользоваться звуком как органическим элементом звукозрительной выразительности. В немом кино образ молчит не потому, что нет звукового сопровождения (кроме последующей музыки киносеанса), но потому, что содержание кадра целиком выражено средствами пантомимического поведения действующих лиц, потому что свет, ракурс, крупный или общий план, монтажные переходы — все это в основе своей беззвучно, все это можно смотреть в абсолютной тишине просмотровой будки.

Не то в звуковом кино. Здесь немота всегда должна быть предусмотренной паузой и задуманной тишиной. Здесь все строго принципиально в отношении звуковой окраски. Там, где нет «звуковой принципиальности», там мы имеем лишь озвученность, то есть то же немое кино, только под звуковой маской.

Озвученность в творческой практике не совпадает с озвученностью технической (последующая синхронизация). Озвученность — понятие, свидетельствующее о механическом, а не органическом соединении звука и зрительного образа. Органическому сочетанию звучащего и зримого надо учиться, здесь ничего не делается без культуры, без размышления, без опыта.

Учиться можно по-разному. Можно учиться путем непосредственного наблюдения над явлениями жизни и природы, чутко прислушиваясь и остро вглядываясь в окружающую действительность. Шум улицы, грохот завода, голоса леса и поля, звуковая окрашенность времен года и течения суток — все это для «звукового» сценариста школа, в которой он черпает запасы своей художественной памяти. Все, что окружает нас, звучит или молчит, все берется на заметку наблюдательным сценаристом, чтобы потом, когда наступит час драматургической работы, войти в ткань сюжетного повествования, в живую плоть драматургической новеллы. Эта громадная предварительная работа — накопление и отбор — является мастерской и лабораторией, из которой потом и выходит полноценный звукообраз.

Учиться можно и у тех искусств, которые работают также звукозрительными средствами. Однако меньше всего, думается нам, можно в этом отношении учиться у театра, где все подчинено очень большой условности театрального представления, а больше всего можно получить у художественной литературы — поэзии и прозы,

[1] Настоящая статья представляет отрывки из доклада, прочитанного автором в феврале 1933 г. в НИКФИ.

ибо писатель и поэт прямо и непосредственно вглядываются в расстилающийся перед ними мир, творчески отображая и преображая его.

Великие художники слова по типу своего восприятия различны, но в существе их искусства всегда лежит громадный запас сложных ощущений, множество отпечатков воздействующей на них среды и преломления этих воздействий через социальную природу их мировоззрения и характера. В том, каковы присущие им чувственные впечатления, лежит различие их образных выражений. Есть художники преимущественно зрительного типа, для которых слово «вижу» почти исчерпывает ресурсы их палитры, есть художники «слухового» типа (они больше слышат, чем видят) и есть, наконец, художники, для которых «слышу» и «вижу» всегда единый процесс — «слышу-вижу», то есть гармоническое развитие чувственного потока. Я говорю это сейчас схематизируя, ибо, конечно в действительности нет почти никогда чистых примеров того или иного типа и можно говорить лишь о чувственной доминанте, о преобладании того или иного комплекса чувственных впечатлений. Я не говорю также об ощущениях другого порядка — вкусовых, осязательных и обонятельных, потому что в звуковом кино эти категории ощущений если и могут проявляться, то всегда через превращение их в видимость и слышимость, а не в непосредственной своей данности. Поэтому и в дальнейшем, говоря о литературе как о школе для воспитания звукозрительных навыков, я буду рассматривать литературные источники лишь в плане зримых или слышимых образов в их многоразличимых сочетаниях.

Я хотел бы сейчас привести несколько примров, конкретизирующих высказанное мною положение и показывающих, какие действительно богатые россыпи заключены в мировой литературе для звукозрительного воспитания того сценариста, который хочет работать для тонфильма, как художник, то есть как человек, для которого звукозрительность не есть чисто формальный прием, а есть самая глубокая основа его мастерства, такая же глубокая, какой, скажем, для музыканта является основа музыкальности, а для живописца — понятие живописности.

Оговаривая заранее субъективность своего выбора, я остановлюсь на теме войны или, точнее, боя, причем весь приводимый мною материал я беру только с одной точки зрения — с точки зрения сочетания звуковых и зрительных образов.

Начну с пушкинской «Полтавы». Для Пушкина в описании Полтавского боя звук не играет решающей роли, потому что изображаемая им картина предстоит нашим глазам почти как оживленная гравюра. Пушкинский Полтавский бой — это гравюра на меди, развертывающаяся как некое великолепное и пышное зрелище. Правда, у Пушкина мы находим такое гениальное выражение, как

«Молчит музыка боевая».

но самая эта музыка в своих деталях взята очень условно, в своеобразных торжественно-зримых выражениях. Пушкин в Полтавском бое настолько звучит сам общим звоном своих стихов, что не заботиться о том, чтобы читатель еще ощутил конкретное звучание изображаемых явлений. И даже когда мы читаем:

«Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет;
Гром пушек, топот, ржание, стон,
И смерть и ад со всех сторон»,

то и это четверостишие, казалось бы переполненное звуками, воспринимается нами скорее динамически и ритмически, чем как изображение действительных кликов и скрежетов боя. И если бы завтра кто-нибудь захотел показать на экране Полтавский бой в манере пушкинского изображения, то он совершил бы большую ошибку, воспроизводя реальные звуки, упоминаемые Пушкиным, ибо эти реальные звуки переведены Пушкиным в план зрительных ощущений. «Музыка боевая» Пушкина есть с точки зрения звукового эквивалента просто музыка, а такой пушкинский бой на экране есть всегда, с моей точки зрения, бой, нуждающийся в музыкальном, а не шумовом сопровождении.

Если мы вслед за «Полтавой» откроем девятую главу «Тараса Бульбы» Гоголя и прочтем тот абзац текста, который начинается словами:

«А из города уже выступали неприятельские войска, гремя в литавры и трубы, и, подбоченившись, выезжали паны, окруженные несметными слугами»,

то мы опять увидим с точки зрения пользования Гоголем звуковыми образами лю-

бопытное явление. У Гоголя, как и у Пушкина, звучит и звенит самое слово, а не только то что этим словом обозначается. Разница заключается, пожалуй, в том, что картина, создаваемая Пушкиным, в своем существе бескрасочна, как бескрасочна гравюра, в то время как Гоголь кажется насквозь живописным. Гоголя, как и Пушкина, хочется в этих кусках читать вслух и, прислушиваясь к тому, как звучат выбранные великими писателями слова и эпитеты, в какую звуковую ткань слагаются их фразы, искать, каким же родом звука можно озвучить все это богатство на экране. И мы видим, что звук этот — музыка, и потому как Пушкин, так и Гоголь должны быть найдены в музыкальной композиции, хотя эта музыка стилистически и различна. Я бы сказал, что здесь есть общее с таким музыкальным произведением, как «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, которую, слушая, почти всегда воспринимаешь как зрительный образ. Другими словами, мы здесь имеем очень тонкий переход одного художественного качества в другое, при котором «слышу-вижу» остается в кругу чисто художественных достоинств, не выходя в область реально жизненных, я бы сказал, военнобытовых звучаний.

Совсем другую картину мы находим у Льва Толстого, когда мы открываем его «Войну и мир». Из множества примеров я возьму два небольших отрывка,— один из первого тома, другой — из третьего.

В описании дела при Шенгребене (1805 год) Толстой говорит, как:

> «...в совершенном мраке орудия Тушина, как рамой окруженные гудевшей пехотой, двинулись куда-то вперед».

Прочтем это место:

> «В темноте как будто текла невидимая мрачная река все в одном направлении, гудя шопотом, говором и звуками копыт и колес. В общем гуле из всех других звуков яснее всех были стоны и голоса раненых во время ночи. Их стоны, казалось, наполняли собой весь этот мрак, окружавший войска. Их стоны и мрак этой ночи — это было одно и то же. Через несколько времени в движущейся толпе произошло волнение. Кто-то проехал со свитой на белой лошади и что-то сказал, проезжая. «Что сказал?» «Куда теперь?» «Стоять, что ли?» «Благодарил, что ли?» — послышались жадные расспросы со всех сторон, и вся движущаяся масса стала напирать сама на себя (видно, передние остановились), и пронесся слух, что велено остановиться. Все остановились, как шли, на середине грязной дороги».

Попробуйте представить эту движущуюся толпу на экране в условиях звукового кино, и вы сразу без всяких комментариев почувствуете, что здесь звуковая партитура состоит из сочетания определенных реальных звуков, а отнюдь не из условного музыкального сопровождения. Для Толстого это не «музыка боевая» Пушкина, не беспрерывный гул и громкое хлопанье Гоголя, но совершенно реальное и строго конкретное изображение увиденной им действительности. Весь вопрос заключается в том, чтобы передать единство зрительных и слуховых образов как две стороны одного и того же совершающегося процесса, ибо, как писал Толстой о стонах и голосах раненых во мраке ночи: «их стоны и мрак этой ночи — это было одно и то же».

Такое же ощущение единства звуковых и зрительных явлений мы находим у Толстого в описании Бородинского боя, а именно в том месте, где он говорит, как

> «зарождались беспрестанно сами собой из ничего пушечные, то одинокие, то гуртовые, то редкие, то частые клубы дыма, которые, распухая, разрастаясь, клубясь, сливаясь, виднелись по всему этому пространству».

И тут следует совершенно замечательное толстовское, наблюдение: «Эти дымы выстрелов,— говорит Толстой,— и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища». И Толстой показывает, как эти звуки производят зрелище:

> «Пуфф! — вдруг виднелся круглый, плотный, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и бумм! — раздавался через секунду звук этого дыма.
>
> Пуфф, пуфф — поднимались два дыма, толкаясь и сливаясь; и бумм, бумм — подтверждали звуки то, что видел глаз.
>
> Пьер оглядывался на первый дым, который он оставил округлым, плотным мячиком, и уже на месте его были шары дыма, тянущегося в сторону,

и пуфф... (с остановкой) пуф, пуф, зарождались еще и, еще четыре и на каждый с теми же расстановками — бум... бум... бум (отвечали красивые, твердые, верные звуки».

Этот кусок еще больше, чем первый, является, носомненно, образцовым примером того; как должна строиться художественная ткань звукозрительного сценария, ибо здесь заключена самая сердцевина вопроса, конкретно разрешенная задача единства звукозрительной выразительности.

Я бы хотел привести еще несколько небольших примеров из работ современных писателей, трактующих военные темы. Остановлюсь коротко на Шолохове, Тихонове и Фадееве.

Тот, кто читал описание «подвига» Козьмы Крючкова в шолоховском «Тихом Доне» тот сразу поймет, что Шолохов в данном эпизоде только видит жизнь, но ее не слышит. На протяжении нескольких страниц мы не находим совершенно звуковых образов, и если звук раза два упоминается, то это упоминание носит какой-то чисто служебный, информационный характер, не переходя в художественный образ. В этой главе Шолохова, если можно так выразиться, является типичным «немым», а не звуковым сценаристом.

Тихонов, давая в «Войне» описание пестрой бестолочи маневров, пишет так:

«Жаркое солнце, кусты, в которых залегла его цепь, каски в защитных зеленых повязках, небо, сухие ракеты перестрелки,бутафорские удары орудий, скакавшие на горизонте ординарцы, свистки, трещотки, заменяющие пулеметы...»

Что характерно в этом перечне? Я бы сказал — отсутствие внутренней связи между зримым и слышимым. Слуховые моменты даются нам как некий каталог признаков, а не как стороны единой действительности, причем признаки даются в какой-то непонятной диспропорции малых и больших величин. Попробуйте представить картину в той последовательности, как ее дает Тихонов:

«солнце, кусты, пески, ракеты перестрелки...»

и вы сразу почувствуете, как это все никак не монтируется, потому что здесь нет ощущения соответствия вещей в их величине, а потому нет и плана. И если бы пришлось этот кусок ставить в кино, то было бы необходимо радикально переработать размещение этих признаков между собою, чтобы появилось то, что можно назвать общей композицией кадра.

Фадеев в «Последнем из Удеге» дает такое описание военного учения у партизан на пустыре, примыкающем к реке:

«Толстый командир по-бабьи пронзительно кричал и размахивал шашкой, партизаны перебегали звеньями; выставив ружья; рыжий теленок, мыча и взвивая хвост, метался по пустырю. На реке купали лошадей. Видны были тонкие конские лоснившиеся спины и головы, голые тела людей — сливались, яростные понуканья, взвизги, лошадиный храп».

Это описание уже носит определенный звукозрительный характер, так как картина военного учения сделана на основе сочетания и зримого и слышимого. Здесь есть и определенный замысел автора дать, главным образом через звук, ощущение бытовой обыденности и сниженности военного факта. Мычащий теленок, мечущийся по пустырю командир, кричащий по-бабьи,— все это как бы уничтожает основной смысл главного действия — самого военного учения. В коллизии войны и мира здесь явно преобладает мир, причем мир, взятый в бытовой сгущенности. Но чего-то, что нужно для окончательного построения звуко-зрительного кадра, нет. Внимательно вчитываясь, видишь, что нет звуковой характеристики главного действующего лица, нет обучающихся партизан, для которых писатель не дал никакой определяющей детали, кроме слов «выставив руки». Этого определенно мало, потому что здесь нет ни зрительной определенности, ни звуковой детали, которую Фадеев дает, говоря о командире, теленке и о купании лошадей.

Из трех упомянутых современников (Шолохов, Тихонов, Фадеев) Фадеев все же наиболее звуко-зрителен, потому что он стремится к звуко-зрительной передаче описываемого явления. Однако и он еще не поднимается до того единства зрения и слуха, которые мы видели в описаниях Толстого.

Я взял эти примеры для того, чтобы подчеркнуть две существенные вещи. Во-первых, что специфической особенностью сценария звуковой художественной фильмы

является звуко-зрительность как творческая основа работы над звуковым сценарием. И, во-вторых, что школой для звукового сценариста может и должна быть художественная литература, дающая бесчисленные примеры умения изображать действительность через сочетание звуковых и зрительных признаков.

Из этого совсем не следует, что звуковой сценарист не должен быть драматургом. Но он должен быть драматургом особой специфики, отличной в определенных пунктах от специфики драматургии театральной и драматургии немого кино.

То, что художественная литература с появлением звукового кино приобретает особое значение для киноработников, дает основание сделать и другой важный, уже практический вывод: звуковая кинематография должна принять всяческие меры, чтобы привлечь к звуковой сценарной работе писательские кадры. Если немое кино, работающее на пантомимных основаниях, было для писателя областью очень больших трудностей, ибо отнимало от него привычное художнику слова звуко-зрительное восприятие мира, то звуковое кино это восприятие ему возвращает. Звуковое кино и художественная литература соединены крепким творческим мостом, по которому делается легким и удобным сообщение обоих художественных лагерей, и это сообщение надо всячески налаживать и развивать.

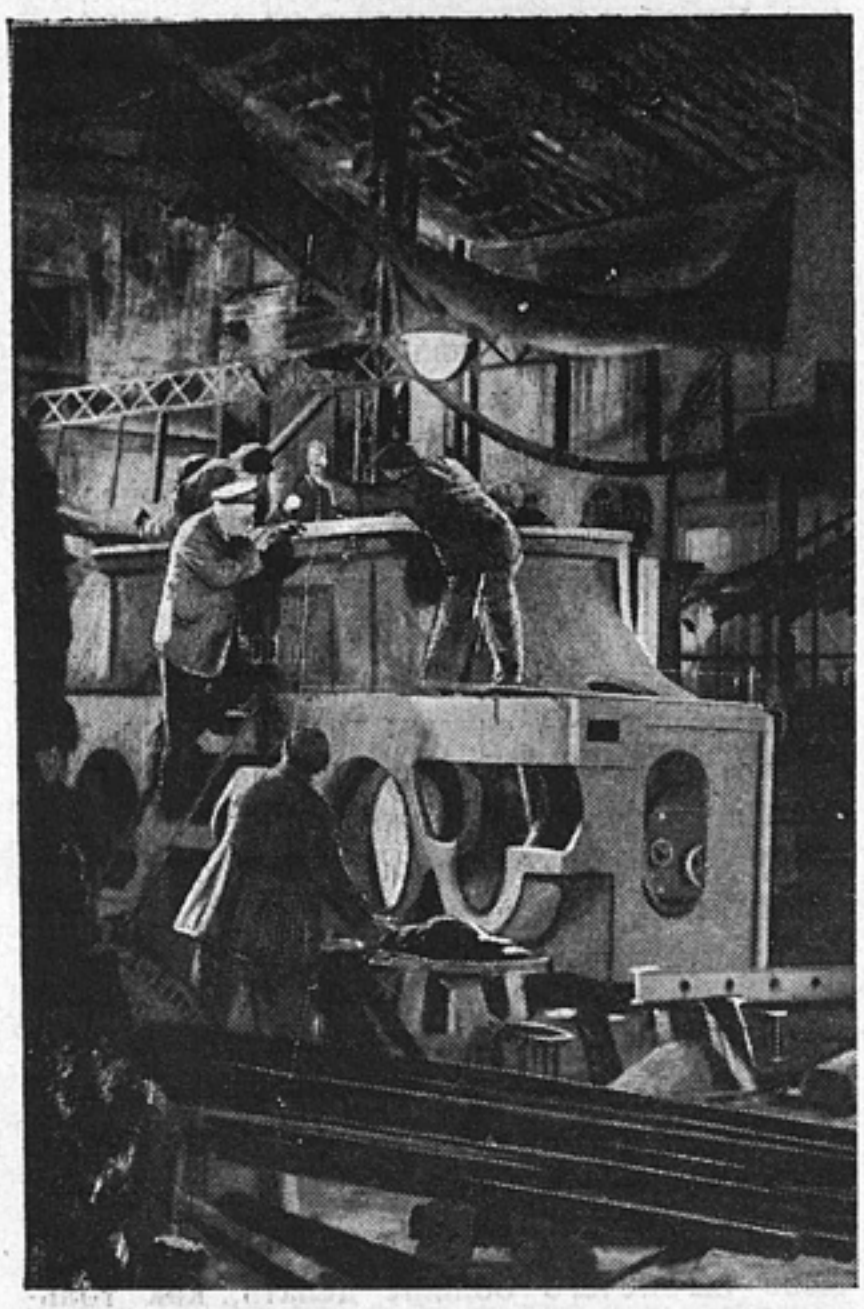
Дальнейшая работа над особенностями звуковой художественной фильмы подведет нас к другим существенным и тонким проблемам, например, к проблеме психологизации звука, к определению, скажем, таких понятий, как смешной и страшный звук и т. п. Но в настоящий момент нам казалось существенным выдвинуть только центральный пункт особенности звуковой сценарной работы и преимущественно на нем задержать внимание читателя.

2

Появление звукового кино почему-то страшно обеспокоило кинематографистов: не окажется ли вдруг тонфильма снятым на пленку театром? Почему-то показалось, что если вдруг с экрана зазвучит человеческий голос, то этот голос превратит кинематографического актера в актера театрального, а каждый кадр чут ли не в сценическую мизансцену. Пугало так же и то, что звук, который требовал во многих случаях длинных монтажных кусков, даст повод использовать эту длину для уснащения фильмы театральным разговором людей, ощущающих перед собой рампу. Эти страхи, несомненно, мнимые, потому что они проистекают из неверного понимания кинообраза. Кинообраз никогда не является только снимаемой действительностью, но представляет результат взаимодействия, находящегося перед объективом явления, и творческой направленности художника. Кинообраз оптичен, причем эта оптичность должна приниматься не как технический, а как творческий момент. Вот отчего звуковая лента может выглядеть снятым театром лишь тогда, когда режиссер будет низводить роль киноаппарата до простого фиксатора явлений, а не видеть в нем орудия своего волевого импульса и творческого намерения. Когда театральный режиссер Федоров ставил в кино «Мертвый дом», то отдельные эпизоды, например, разговор Победоносцева с Достоевским он строил, несомненно, театрально, так как вся его творческая энергия была направлена на то, чтобы создать такую мизансцену, в которой аппарату было бы нечего больше делать, как только точно и аккуратно переносить актеров на экран. Все это говорит о том, что опасность сведения звукового кино к экранизации театрального спектакля, если подходить к ней с точки зрения специфики кинообраза, есть опасность по существу мнимая.

Вопрос о звуковом кино, как снятом театре, волнует кинематографистов еще и потому, что им кажется, что говорящий актер на экране есть уже тем самым актер театральный, в то время как немое кино уже в области жеста и пантомимы этот театральный признак преодолело. Таким образом вопрос идет о качестве кинематографической речи как особой специфики живого слова.

Здесь уместно обратить внимание на тот факт, что театральная речь, то есть театральный способ подачи слова, не существует вне того творческого метода, каким оперирует театр в целом. Напыщенная «Комеди франсэз» не знает другой речи, кроме певуче-декламационной, и если эту певучую декламацию фонографировать, то надо давать и всю картину в плане творческого метода «Комеди франсэз». Певучая речь Камерного театра, такая особенно, какой она была в период «Федры» или «Адри-



Кадр из фильмы «Встречный». Режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич

енны Лекуврер», не мыслится вне формально левого построения скошенных площадок и изломанного оформления пространства. Эксцентрический выброс слов Ильинского в «Рогоносце» есть речь, связанная с игрой на обнаженной конструкции и с пониманием вещи на сцене как аппарата, подсобного для актерской биомеханической игры.

Звуковое кино, которое есть по преимуществу кино реалистическое, то есть дающее ощущение снятой жизни, должно искать такого метода построения актерского образа, чтобы слово и зрительное впечатление оказывались соединенными воедино на началах правдоподобия. Не надо забывать, что массовое восприятие картины по отношению к героям экрана работает принципом отождествления, играющего с играемой ролью. Зритель принимает роль и лицедея обычно как одно существо, и какой-нибудь Зорро и Дуглас Фербенкс для него разные имена одного и того же лица. Отсюда, как правило, гримы, усиливающие характерность и красоту лица, но отнюдь его не меняющие. Лон Чаней с его тысячей масок всегда воспринимался как некое исключение, а когда мы увидели, как выглядит в жизни Чаплин, то всегда казалось невероятным, как этот седой, красивый человек мог иметь что-то общее со своим двойником: смешным человечком с утиной походкой на экране.

И вот, когда мы обращаемся к экранному актерскому слову, то для нас делается ясным, что слово это должно ощущаться в плане отождествления с производящим его человеком. Актер в реалистическом кино должен добиваться того, чтобы слово, им произносимое, звучало, как его личное слово, а не как слово, предложенное актеру автором. Это совсем не значит, что слово должно быть психологически оправдано, как в Художественном театре, но это значит, что речь наряду с другими элементами актерской выразительности должна быть включена в тождество актера и образа, которое в игре великих актеров делает некрасивого красавцем, низкого высоким и т. д., ибо игра подлинного актера есть всегда такое взаимодействие лица и личины, при котором личина делается кожей лица.

Пойдем дальше. Слово в звуковом кино есть смысл и есть интонация. В плане непосредственного восприятия эти две стороны неразрывны. Интонация хороша, когда она осмыслена, смысл волнует, когда он интонирован. Понятие осмысленной интонации для звукового кино чрезвычайно важно, потому что она дает возможность понять смысл и человеку, не понимающему точного значения слова. Есть вообще такие слова, которые в сущности не слова, а интонации (я люблю вас, Ich liebe sie, I love you, Je vous aime), и зритель, слушая их, угадывает смысл по звучанию, по манере произнесения, а не по точному словарному составу. Я этим вовсе не призываю к заумному слову, слово должно оставаться умным, то есть со смыслом, но слово всегда должно быть выверено в огне интонаций так же, как словесная драма выверяется в огне пантомимы. Люди театра знают, что качество драматургической постройки, ее крепость лучше всего испытывать через пантомиму. Мейерхольд когда-то делал опыты и ставил отдельные сцены «Гамлета» без слов, и действие оставалось понятным. То же и в структуре звукового кино. Действие должно быть построено так, чтобы оно было понятно, даже если бы экран вдруг

онемел. Отсюда вопрос о смысловом качестве слова. Слово на экране — это не дублирование сюжета, а философское осмысливание действия, углубление его содержания. Слово в звуковом кино — это по преимуществу элемент философский, диалогический по форме и изложению. В кинокомедии слово должно быть остроумием, игрой слов, поединком реплик. Вот почему в лучших иностранных картинах, приходивших к нам, мы понимали действие без слов, но, не понимая слов, мы не понимали, почему смеется зритель, до которого доходила соль диалога.

Итак, специфическая особенность актера в звуковом кино заключается в том, что он ощущает и произносит слово, как слово свое собственное, а не авторское, что он ищет искренних и натуральных интонаций, при которых нет манеры произнесения как особой проблемы, но слово произносится как будто это сама жизнь. Актер в звуковом кино — это почти звуковой портрет, то есть человек, настолько проникшийся умом произносимого им текста, что он стал как бы его собственным умом.

Картина «Встречный», которую почему-то упрекали в театральности, как раз является с точки зрения актерского исполнения утверждением не театрального, а кинематографического слова. Впечатление театральности возникает лишь тогда, когда исполнитель начинает говорить с ложной аффектацией, так, как говорят на провинциальных сценах. Вот почему, когда в эпизоде инженера-вредителя и его матери мы слышали, как разговаривали исполнители Пославский и Потоцкая, то, несмотря на то, что мизансцена для обоих актеров была одна и та же, мы ни на секунду не думали о театре, когда говорил Пославский, и всякий раз театр нам досадно мерещился, когда начинала говорить Потоцкая.

Звуковое кино в силу своей особой чуткости не терпит никакой фальши в методах произнесения. Оно всегда требует правдоподобия, даже когда на экране разыгрывается какая-нибудь смешная мультипликация с фантастической Микки-маус. Успех Микки объясняется тем, что художнику удалось заставить зрителя поверить в то, что нарисованный зверек будто бы существует на самом деле. И хотя Микки проделывает совершенно невероятные с точки зрения здравого смысла вещи, мы считаем их жизнью, потому что художник показал

Арт. Е. Кузмина в роли учительницы. «Одна». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

фантастику, как правдоподобие. Звуковое кино в отношении актерского исполнения всегда должно быть п р а в д о п о д о б н ы м, а не т е а т р о п о д о б н ы м, ибо только тогда зритель воспринимает звуковое киноискусство как рассказ о действительности, как воплощение в жизненных образах важнейших тем нашего времени. Не нужно клеветать на звук, что он «отеатраливает» экран. Экран остается жизнью, когда художник пользуется звуком как естественным необходимым средством для выражения своего отношения к действительности и для воссоздания в виде художественных образов трактуемых им событий и фактов. Звуковой киноактер тогда может считаться овладевшим спецификой киноречи, когда он перестанет ощущать под своими ногами пол сценических подмостков, а ощутит землю. Слово в звуковом кино должно возникать тогда, когда оно действительно необходимо. В звуковом кино нужно уметь быть скупым на слова, ибо и здесь применима пословица о золотом молчании и серебряном слове. Во «Встречном» такая словесная необходимость почти всегда присутствует, вот поче-

му несмотря на длинные разговорные куски зритель слушает их с удовольствием, так как они несут подлинное и нужное содержание.

3

Особое место занимает в звуковом кино музыка. Музыка, как известно, является необходимым элементом и кино немого. Нормально сеанс немой картины всегда состоит из демонстрации фильмы на экране плюс музыкальное сопровождение оркестрового, ансамблевого или фортепианного характера. Если звуковое кино будет эту музыку записывать на звуковую дорожку и исполнять потом путем просвечивания, то ничего принципиально нового и специфического здесь не произойдет. Картина все равно останется в существе своем картиной немой, а не звуковой, так как налицо нет синтеза обоих начал. Для того чтобы звуковая музыкальная картина была действительно звуковой, нужно, чтобы музыка рождалась из единого замысла звуко-зрительного образа, такого замысла, в котором музыка считается сценаристом, композитором и режиссером единственно необходимым и неизбежным средством для данного эмоционального удара. Картина «Одна» является (особенно в первых двух частях) картиной звуковой (хотя она и озвучена технически), так как музыка Шестаковича дает новое осмысление зрительному образу, доводя мещанский комплекс первых сцен картины до состояния иронической патетики.

Как же быть с музыкой в звуковом кино, если только музыка хочет быть не просто механической записью музыкального сопровождения? Тут возможен ряд практических решений. Простейшее — это сюжетно-бытовое использование музыки, которое допустимо, если только музыка как сюжет (например «Побег Кропоткина», «Скрипка Ротшильда» и т. д.) не становится причиной постановки картины. Для всех совершенно ясно, что музыка в данном случае не играет какой-либо самостоятельной творческой роли. Проблема музыки в звуковом кино может и должна появляться как одно из выражений отношения к действительности,

Кадр из фильмы «Мертвый дом». Режиссер Федоров

Арт. Тенин и Гурецкая. Кадр из фильмы «Встречный». Режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич

как углубленное раскрытие заключенных в действительности противоречий. Голос, поющий в картине «Одна» о том, какая хорошая будет жизнь, вокально раскрывает подоплеку рисуемой на экране мечты.

Затем музыка может появляться на гребне эмоций. Я приведу пример из жизни. Бывают моменты, когда человек чувствует такую приподнятость переживаний, что он вдруг начинает петь, потому что иначе душа излить себя не может. И в кино бывают такие нарастания, когда музыка, и только музыка, кажется, может быть, единственным правильным звуковым эквивалентом зрительно развертываемых событий. Это все равно, как в цирке, когда в напряженнейшие моменты опасного номера наступает мертвая тишина. Мертвая тишина опасного номера и «беспричинная» музыкальность душевного подъема — это в сущности явления одного и того же порядка — эмоции, требующие определенной звуковой разрядки. И здесь музыка инструментальная или вокальная — естественный элемент звуковой партитуры.

Особое место в звуковой ткани занимает такой элемент, как песенка. И здесь есть два решения вопроса. Западное кино рассматривает обычно песенку как шлагер, то есть как боевой номер, который должен потом распеваться зрителями и покупаться в музыкальных магазинах в виде нот или граммофонных пластинок. Обычно такая песенка носит сексуальный характер. Песенка, которую поет Лола в «Голубом ангеле», предназначена для обольщения не только профессора, но и бесчисленных зрителей кинотеатров, которые будут «волноваться» вне всякого отношения к событиям картины. Советское кино в отдельных фильмах работает также по этим западноевропейским шаблонам. Песенка о «Мадлэн» в «Снайпере» или «Ах, эти черные глаза» в «Шакире» имеет своей задачей воздействовать на зрителя независимо от того, с какими зрительными образами эти песенки сочетаются. Другое решение предлагает музыка Шостаковича, который пользуется вокальным элементом и в «Одной», и в «Златых горах», и во «Встречном». Я уже указывал,

как в «Одной» голос, поющий «Какая хорошая будет жизнь», разоблачает подоплеку мечты. Такую же активизирующую роль играет песенка о «Златых горах», позволяющая нарисовать определенный образ рабочего из крестьян. Наконец, во «Встречном» песенка является одним из лейтмотивов картины, она выражает тему советской молодости и к концу фильмы становится ее неотделимым и необходимым элементом.

Возвращаясь к вопросу о музыке в чистом виде, следует еще сказать, что теоретически возможен такой случай, когда вся картина будет построена на музыкальной основе. Тогда зрительный образ будет как бы вырастать из музыки, являясь пластическим воплощением музыкального начала. Это, несомненно, не только трудная задача, но задача, требующая от автора глубокого ощущения законов построения музыкального произведения и безболезненного переноса их в сферу кино.

Я не буду на этот раз говорить о специфичности режиссерской работы в звуковом кино. Это вопрос, требующий особой разработки. Отмечу только, что одним из главных формальных вопросов является проблема изменения длительности кусков по сравнению с немым кино. Изменение длительности кусков не есть факт безразличный, но есть факт творческий. Однако главное сейчас не в этом, а в воспитании режиссером способности воспринимать мир в его звуко-зрительной конкретности.

Поэтому то, что я говорил о звуковом сценарии, вполне применимо и к определению специфичности звуковой кинорежиссуры. Как для сценариста, так и для режиссера остается важным и главным уменье воспринимать мир через звукозрительность и пользоваться средствами звукозрительности для лучшего истолкования и объяснения жизненного явления.

Конечно, режиссерская работа в звуковом кино имеет свои специальные проблемы и вопросы, но в существе своем отличие «звукового» кинорежиссера от кинорежиссера «немого» есть способность к органическому сочетанию зрительных и звуковых элементов в новый синтез. Музыка, шум и слово — все это настоящим звуковым режиссером соединяется не механически, а так, как требует его звукозрительное мышление.

Задачей этой работы являлось намерение дать перечень всех малых и больших особенностей звуковой киноработы. Я хотел только показать, что главной особенностью тонфильм является звукозрительность как специальный творческий импульс к оформлению мировоззрения художника. Тонфильма в последнем своем счете является оптической звуко-зрительной динамикой, но динамикой не беспредметной, а осуществляемой ради определенного идейного комплекса и содержания. Великий романтик Гофман когда-то воспринимал весь мир музыкально и даже, когда писал свои фантастические повести или новеллы, по преимуществу прибегал к образам, заимствованным из музыкального мира. Художник звукового кино, будь он сценаристом или режиссером, должен в себе воспитать уменье погружаться в мир самых разнообразных звучаний и понимать соотносительность и соинтенсивность тех или иных звуковых и зрительных единиц и их необходимую принадлежность реальной конкретности мира.

Звуковое кино — это не только новая область кинопромышленности и киноискусства, но и особое средство образного овладения действительностью. Освоить это средство до конца, раскрыть все его возможности — это и есть задача непосредственной производственной практики и теоретической разработки добытых кинохудожниками результатов.

Н. Лебедев

О специфике кино[1]

материальное или идеологическое

1.

Что такое кино?

Искусство или промышленность?

Идеология или техника?

«Духовное» производство или производство материальное?

Прежде чем ответить на этот вопрос, припомним несколько азбучных истин.

Кино — общественное явление.

Общественные явления делятся на материальные и идеологические. Вторые представляют собой лишь надстройку над первыми и отличаются от них тем, что «прежде чем им сложиться, проходят через сознание» (Ленин). Между теми и другими нет китайской стены. Они находятся между собой в теснейшей диалектической связи и непрерывном взаимодействии.

Если материальное общественное бытие определяет общественную идеологию, то и, обратно,— общественная идеология, сложившаяся на его основе, может в известных пределах его изменять.

Однако переплетение материальных и идеологических отношений не снимает их реальных различий.

> «Общественное бытие и общественное сознание не тождественны,— совершенно точно так же, как не тождественно бытие вообще и сознание вообще»[2].

И отнесение того или иного общественного явления к явлениям материальным или идеологическим, казалось бы, не должно представлять никаких трудностей.

Вряд ли нужно доказывать, что производство автомобилей — материальное производство, хотя как в конструировании модели, так и во всем процессе в целом огромную роль играет сознание людей.

Вряд ли нужно доказывать также, что процесс создания романов — идеологическое производство, хотя в него обязательно вплетается материальный процесс хотя бы в форме движения пером по бумаге (не говоря уже о производстве бумаги и чернил, работе типографии и т. п.).

Основное, ведущее звено в процессе и определяет, к каким процессам — материальным или идеологическим — должно быть отнесено данное общественное явление.

Но когда мы обращаемся к области кино, то обнаруживаем в этом вопросе чрезвычайную путаницу.

Его или просто относят к промышленности, то есть к материальному производству.

Или определяют как одну из отраслей художественной промышленности, то есть хотя несколько и подчеркивают специфику, но в основном опять-таки относят к материальному производству.

Или, наконец, выдвигают такое определение (и это определение является наиболее популярным): «кино, с одной стороны, промышленность, с другой, искусство», то есть эклектически относят его одновременно и к материальным и к идеологическим явлениям без указания на ведущее в этом единстве.

Как возникла эта путаница и в какой мере эти определения отражают сущность кино как специфического явления?

■

Исторически, техническая основа кино родилась в результате научных и технических успехов ряда отраслей материального производства (оптики, химии, точной механики и т. п.). Свои первые победы кино одерживало в качестве стандартного технического аттракциона, фабриковавшегося предприятиями точной механики.

На первом этапе истории кино не фильма, а проекционный аппарат был основным продуктом только что нарождавшихся кинематографических предприятий[1].

---

[1] Главы из диссертации, защищенной автором в Институте Красной профессуры 1 июля 1933 года. Диссертация подготовляется автором к печати и будет издана отдельной книгой.

[2] Ленин, Соч., т. XIII, стр. 264.

[1] «Кинофабрики, — писала Э. Альтенло в 1914 г., в том числе как раз наиболее известные мировые фирмы: Пате, Гомон, Месстер, Эдиссон возникли из промышленных предприятий точной механики. Они конструировали оптические и проекционные аппараты, и до сих пор производство их составляет основную часть этих предприятий». S. Altenloh, Zur soziologie des Kino Vien, 1914.

Незамысловатые «видовые», «драмы» и «комические», производившиеся этими же предприятиями, рассматривались лишь в качестве дополнения к основному виду продукции — проекционной киноаппаратуре.

Неважно было, что представляют собою эти фильмочки. Важно было, чтобы они были. Ибо без этого приложения невозможен был и сбыт аппаратов.

Таким образом, предприятия по производству фильм первоначально возникли как подсобные цеха при фабриках, выпускавших в обычном для любого индустриального предприятия порядке массовую стандартную продукцию.

И это явилось одним из поводов к отождествлению производства фильм с промышленным производством, то есть с производством непосредственно материальным.

Но и тогда, когда кино переросло свою первоначальную форму технического аттракциона, а цеха, производившие фильмы, в связи с ростом и усложнением производства, отделились от фабрик, выпускавших аппаратуру, и превратились в крупные самостоятельные предприятия, за последними в некоторых капиталистических странах сохранилось название «кинофабрик», то есть по точному смыслу этого термина — предприятий машинно-индустриального типа.

Причины этого кроются отчасти в успевшей установиться традиции, отчасти в характерном для этих предприятий отягощении их материально-техническими элементами (съемочная и осветительная аппаратура, лаборатория и пр.). Но основную причину нужно искать не здесь, а в той атмосфере товарного фетишизма, которая характерна для эпохи товарного хозяйства вообще, для капитализма в частности и в особенности.

Для отдельного капиталиста несущественно, какой продукт он производит и выпускает на рынок. Для него существенно одно — какую прибыль этот продукт может принести [1].

Все отрасли человеческой деятельности, как бы они ни были далеки от непосредственно материального производства, капитализм подчиняет закону прибыли. Все продукты этой деятельности он превращает в товары [1].

Все, что способно давать нормальную прибыль (а тем паче, сверхприбыль), привлекает внимание капиталиста и «пускается в производство» в массовых масштабах. Перед лицом прибыли различие между идеологическим и материальным производствами исчезает. Будут ли это броненосцы или бритвы «жиллет», библии или порнографические карточки, опий или фильмы — для буржуа безразлично. В форме товара они обезличены.

В условиях капитализма

> «даже высшие духовные производства могут быть признаны и оправданы перед буржуа только тем, что они представляются, и ошибочно, как непосредственные производители материального богатства» (Маркс).

И «теоретические высказывания» небезизвестного идеолога американской кинематографии, председателя «Ассоциации кинопроизводственников, прокатчиков и театровладельцев САСШ» Вилли Хейса как нельзя лучше иллюстрируют это положение.

В одном из своих выступлений Хейс прямо и безоговорочно ставит кино в ряд с другими отраслями промышленности: он со всей категоричностью заявляет, что

> «это такой же бизнесс, как производство автомобилей, механической обуви или стальных изделий».

■

Но если товарный фетишизм является основной причиной отождествления идеологического и материального производств капиталистическим сознанием, то в эпоху загнивающего капитализма, в эпоху империализма к ней присоединяются еще новые причины, характерные только для этой эпохи.

В эту эпоху буржуазия в невиданных до того масштабах начинает использовать идеологическую обработку масс в качестве орудия для удержания своего пошатнувшегося господства. Если в дни своей молодости буржуазия в лице своих лучших представителей (философов, писателей и художников эпохи Возрождения, французских материалистов XVIII века и т. д.) рассма-

[1] «Капиталистическое производство, — пишет Маркс, — само по себе относится совершенно безразлично к определенной потребительной стоимости и вообще к специфическим особенностям того товара, который оно создает. В каждой сфере производства задача его одна и та же: производить прибавочную стоимость, присваивая себе в продукте труда определенное количество неоплачиваемого труда» («Капитал», т. III, ч. 1, стр. 144).

[1] «Вещи, которые сами по себе не являются товарами, например, совесть, честь и т. д. могут стать продажными для своих владельцев и таким образом при посредстве цены приобрести товарную форму» (Маркс, Капитал).

тривает идеологию как средство осознания действительности и активизации своего класса на строительство нового тогда строя — капитализма, то в период империализма идеологическое производство превращается в руках умирающего класса в орудие самообмана и еще в большей мере — прямого обмана масс. Основным «социальным заказом», даваемым этому производству буржуазией, является уже не освоение и осознание действительности, а наоборот — увод от нее, одурманивание и усыпление общественного сознания.

И родившемуся в этот период кино господствующие классы дают тот же «заказ». Его основной функцией становится — дать широчайшим массам трудящихся (и мелкой буржуазии) наиболее доступное по форме, наиболее впечатляющее развлечение, понимая под развлечением отвлечение от жизни, от капиталистической действительности — с ее неразрешимыми противоречиями, беспощадной эксплоатацией и классовой борьбой.

Буржуазное кино, по мнению Э. Альтенло, это восполнение жизни, одна из немногих возможностей «рассеяться, отдохнуть от требований, которые ставит жизнь перед современным человеком, заполнить скуку, удовлетворить жажду сенсаций» [1].

Для огромных масс «посещение кино является единственным временем полного освобождения от каторги будней» [2].

Фильма должна возможно искусней усыплять мысль зрителя, обезволивать его, гипнотизировать.

Не отказываясь в отдельных случаях от использования кино как орудия прямой агитации и пропаганды идей фашизма и социал-фашизма, как орудия коммерческой рекламы, как учебного пособия и т. д., буржуазия все же основную функцию его видит в развлечении-отвлечении.

Буржуазная фильма ставит перед собой не столько идейные задачи, сколько задачу получения эмоциональных эффектов, аналогичных эффектам, достигаемым средствами физиологического возбуждения — аттракционами Луна-парка, сценами бокса, боя быков, опием, водкой. Она старается опьянить зрителя, дать ему «кажущееся удовлетворение потребностей» (Маркс).

Вырабатываются стандартные образцы фильм с прямой установкой на такое возбуждение, фильм, могущих конкурировать с наркотиками и иными физиологическими раздражителями. Вырабатывается определенная «рецептура», система формальных приемов изготовления ходовых, «вернодействующих» картин. Процесс создания фильм теряет идейно-творческий характер. Он «технизируется», «инженеризируется». В глазах специалистов—«делателей» фильм» исчезает различие между производством разных сортов пива, вин и патентованных наркотиков, с одной стороны, и разных сортов «кинодрам», «кинороманов» и «кинокомедий», с другой.

И на этом пути возникает новый повод к отождествлению производства фильм с фабричным производством.

А в результате всех этих причин оформляется буржуазная точка зрения на кино, как на рядовую отрасль промышленности.

Но если подобная точка зрения понятна и естественна в условиях умирающего капитализма, то она абсолютно неприемлема в условиях строительства социалистической культуры, при подходе к проблемам советского кино. ■

Между тем, эта точка зрения (с рядом оговорок) была в свое время некритически воспринята и усвоена значительной частью советских кинематографистов.

Так, например, Л. Кулешов в своих высказываниях — в статьях и книге «Искусство кино» — называет фильму «товаром», а задачу теории кино сводит к установлению ряда «технологических» законов, определяющих качество этого «товара».

«Документалисты» также еще совсем недавно без всяких оговорок относили производство фильм к промышленности. В своих выступлениях В. Ерофеев сопоставлял (в прямом и буквальном смысле) производство фильм, как «наиболее отсталую отрасль промышленности с наиболее передовой отраслью — нефтяной». Различие между этими отраслями он видел лишь в «технологических процессах» [1].

В одной из передовых журнала «Пролетарское кино» за 1931 г. также развивалась мысль, сводившаяся к отождествлению производства фильм с индустриальным производством.

---

[1] Altenloh, Zur Zosiologie des Kino, S. 93.
Там же S, 53.

[1] Сборник «За фильму реконструктивного периода», изд. АРРК, 1931 г.

«Скорейшее перестроение всего кинопроизводства по принципам социалистической промышленности,— утверждал автор статьи,— скорейшее превращение кинопромышленности в одну из областей индустрии и не по названию только, а именно, по существу, методам работы — такова сейчас центральная задача»[1].

Причем речь шла не о пленочных фабриках и заводах киноаппаратуры (то есть о производствах бесспорно промышленного характера и даже не о предприятиях типа лабораторий массовой печати, где мы имеем процессы, аналогичные со стандартной работой печатных машин в полиграфпромышленности), а обо всем кинопроизводстве и в первую очередь о так называемых «кинофабриках», выпускающих фильмы.

Вся статья была направлена именно к тому, чтобы доказать необходимость и обязательность перенесения в производство фильм индустриальных методов, чтобы доказать тождественность методов работы так называемых «кинофабрик» с методами работы обычных промышленных предприятий[2].

Еще совсем недавно подобного рода «теории» являлись господствующими в советской кинематографии. Причем «теоретики», как и полагается в подобных случаях, ссылались на практику: кинематография, мол, входила в систему ВСНХ, потом Наркомлегпрома, то есть в систему, в которую входят только промышленные предприятия; предприятия, в которых снимаются фильмы, называются «кинофабриками»; на «кинофабриках» — цеха, ИТС, бризы и т. д. Словом, все, как на любом крупном предприятии материального производства.

Но и «теоретики» и «практики» не понимали того, что дело не во внешних поверхностных сходствах, а в основной сути процессов.

В «Теориях прибавочной стоимости» Маркс высмеивает «общие поверхностные аналогии и сопоставления между духовным и материальным производством». Он критикует буржуазных экономистов, отождествляющих деятельность профессоров, писателей, поэтов, художников и т. д. с материальным производством на том основании, что

> «эти лица суть производительные рабочие в смитовском смысле», так как они «производят непосредственно не продукты sui generis (в своем роде), но продукты материального труда и, следовательно, непосредственно производят богатство».

К сожалению, подобные поверхностные аналогии внесли немало путаницы в теорию и практику советской кинематографии.

■

Правилен ли термин «кинофабрика»?

Можно ли называть фабриками предприятия, производящие фильмы?

Марксистская экономическая теория называет фабричной индустрией не всякое крупное предприятие с большим количеством занятых в нем людей (по этому признаку фабрикой можно было бы назвать любую кустарную артель и даже всякую большую канцелярию), а лишь, как говорит Ленин, в отношении капиталистических предприятий,

> «определенную, именно высшую ступень капитализма в промышленности. Основной и наиболее существенный признак этой стадии состоит в употреблении для производства «системы машин»[1].

«На фабрике машина управляет целесообразным движением орудия»,— замечает Энгельс в своем конспекте первого тома «Капитала».

«Фабрика образует большой автомат»,— пишет Энгельс в другом месте того же конспекта.

Для всякого не только знакомого с процессами, происходящими на так называемых «кинофабриках», но и просто марксистски грамотного человека совершенно очевидно, что фильма, как и вообще всякий идеологический продукт, не может производиться автоматом, что не машина, а сознание определяет специфику идеологического процесса.

На «кинофабриках» нет системы машин. Технические орудия «кинофабрики» не столько машины, сколько инструменты.

---

[1] «Пролетарское кино» № 4, за 1931 г., стр. 1. Разрядка моя — Н. Л.

[2] Справедливость требует отметить, что в дальнейшем журнал выправил свою линию в этом вопросе и совершенно правильно заострил внимание на важнейших идеологических проблемах кинопроизводства.

[1] Ленин, Развитие капитализма в России, Соч., т. III, стр. 352.

И даже такие относительно сложные и тонкие аппараты, как съемочные и звукозаписывающие, не в большей мере фабричные машины, чем, например, рояль или орган в студии композитора. На «кинофабрике» больше этих инструментов, они разнообразнее и сложнее, чем в других идеологических производствах, но от этого производство фильм не перестает быть идеологическим производством со своими специфическими законами, отличными от законов материального производства, а так называемые «кинофабрики» от этого не превращаются в фабрики.

Ссылаются также на сложность чисто технических процессов и детальное разделение труда на «кинофабриках», частично сходные с техническими процессами и разделением труда на обычных промышленных предприятиях. Это в известной степени верно и об этом ниже речь будет итти подробно. Но техника современной сцены лишь несколько менее сложна, чем техника кино, а разделение труда в театре или большом оркестре лишь несколько менее детально, чем в производстве фильм. Однако никому не приходит в голову именовать театральные сцены фабриками, а музыку или сценическое искусство отраслями промышленности [1].

«Кинофабрика» — не фабрика и не может быть фабрикой, потому, что она производит не массовый однородный стандартный продукт, а продукт индивидуальный, отличный один от другого — первый экземпляр фильмы.

Каждая фильма, и по содержанию и по форме, должна отличаться от других фильм не только других «фабрик», но и своей. И чем больше отличается от уже установившихся образцов, тем, при прочих равных условиях (идейности, художественности), она выше по качеству.

Отождествление производства фильм, то есть идеологического процесса, хотя и отягощенного сложной техникой, с промышленным фабричным производством, то есть с материальным производством — есть глубочайшее заблуждение, принесшее советской кинематографии немало вреда.

Именно в отождествлении идеологического производства с материальным нужно искать объяснения того, что в течение многих лет у нас пытались руководить производством фильм по принципам, применяемым в производстве спичек, мебели и посуды. И это приводило «кинофабрики» к «непонятным» (для их руководства) прорывам и производственным поражениям.

Именно здесь одна из главных причин живучести в нашей кинематографии формалистских теорий, отождествляющих киносценарий с «сырьем» и «полуфабрикатом», а киноактера — с декорациями, аксессуарами и прочими «материалами», «перерабатываемыми фабрикой». Ибо если фильмы производятся на фабриках, то должно же быть «сырье», должны быть «полуфабрикаты», должен быть «материал» и т. д.

Здесь же нужно искать первоисточник печально знаменитых ГИКовских проектов профилей киноспециалистов, составленных по образцам, взятым из инструкции отдела кадров ВСНХ и содержавших такие, например, перлы:

«орудие труда киноактера — жест, мимика, улыбка...
место труда оператора кинохроники — монтажная, лаборатория, операторская комната, а также... весь остальной мир...
предмет труда оператора кинохроники — объективная действительность...»

И многое другое в таком же высоко«индустриальном» стиле.

Еще совсем недавно среди кинохозяйственников основной проблемой повышения качества фильм считалась проблема «реконструкции промышленности» (под которой понималась главным образом реконструкция производства фильм), и в том числе проблема организационной специализации «кинофабрик». Но эти проблемы решались при исключительном невнимании к основному — к «реконструкции» кинокадров, их осознания, мировоззрения, методов, к перевоспитанию существующих творческих работников, к подготовке новых творческих кадров из талантливых людей рабочего класса.

Решением технических и организационно-хозяйственных вопросов думали заменить решение более сложной

[1] Впрочем, за последнее время в капиталистических странах с усилением процессов трестирования театральных предприятий, идейным выхолащиванием буржуазной драматургии и «стандартизацией» спектаклей и мюзик-хольных и оперетточных ревю возник термин «театральная индустрия». Однако к чести советской теории театра среди ее представителей не нашлось «теоретиков», перенесших этот насквозь капиталистический термин в советскую литературу.

задачи — идейно-художественного перевооружения кинематографии, отставшей и отстающей от требований, предъявляемых к ней эпохой развернутого социалистического наступления.

За последнее время можно отметить некоторый сдвиг в этом вопросе. Проблеме творческих кадров уделяется большее внимание, чем до сих пор. Понятно, что фильма производится не только на «кинофабрике» и не только тогда, когда приступлено к ее съемке, но и (притом в наиболее ответственной ее части) в головах творческих работников постановочных групп (сценариста, режиссера, оператора, актеров и др.) и притом задолго до того, как группа заняла «площадь» на «фабрике» и приступила к съемкам [1].

Понятно, что кадры в кино, их сознание, как и во всяком ином идеологическом производстве,— основное, решающее, ибо для того, чтобы идейно воспитывать миллионы людей, воздействовать на них, вести их за собой, недостаточно одной (хотя бы и самой блестящей) техники. Нужно, чтобы люди, пользующиеся ею, имели передовое сознание, нужно, чтобы они имели и умели что сказать. Нужно, чтобы они умели правильно отразить мир и партийно, с позиций передового класса оценив его, указать пути его изменения. И никакая самая «умная» машина не в состоянии этого сделать...

■

Итак, вопрос, к какому роду общественных явлений — к идеологическим или материальным нужно отнести кино, может иметь только один ответ — к идеологическим.

Кино возникло в недрах материального производства. Кино обслуживается рядом специальных отраслей промышленности: фабриками кинопленки, заводами киноаппаратуры, лабораториями массовой печати и т. д.[2].

Однако «содержанием» кино, социальной «душой» его являются не эти подсобные промышленные производства, а фильма.

Процесс создания фильмы требует относительно сложной техники, в том числе включающей в себя элементы автоматизма (например работа съемочного аппарата с применением электромотора или пружинного завода и т. п.). Материально-технические элементы в этом процессе играют большую роль, чем в любом другом идеологическом производстве.

Но все это не снимает нашего главного положения: кино,— в своей основе,— фильме,— не промышленность, а явление идеологического порядка, явление, связанное с общественным сознанием и обслуживающее его.

И без установления этой предпосылки и вне ее не может быть правильных подходов к решению проблемы специфики кино.

II. идеология и ее техника

Итак, кино — идеологическое производство.

Но оно родилось в недрах техники материального производства и без этой техники и вне этой техники не может существовать.

Каковые же в нем связь и взаимодействие между идеологией и материально-техническими элементами кино? В какой мере идеология определяет кинотехнику и — наоборот — в какой мере кинотехника влияет на идеологию?

В решении этого вопроса и заключается одна из важнейших сторон проблемы специфики кино.

■

Поставим более общий вопрос: каковы связь и взаимодействие между идеологическими и материально-техническими элементами в идеологических производствах вообще?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, снова восстановим в памяти читателя несколько азбучных марксистско-ленинских истин.

Идеология — функция и продукт сознания.

История идеологии есть история становления и развития общественного сознания. А история последнего, в свою очередь, неотделима от материальной истории общества.

Человек отличается от животного в первую очередь в своем отношении к окружающей его природе.

«Животное, — говорит Энгельс, — пользуется только внешней при-

---

[1] Отсюда правильно заострено внимание к проблеме так называемого «подготовительного периода».

[2] В этом отношении кино в значительной степени сходно с другой огромной идеологической областью — печатью, которая также обслуживается специальными отраслями промышленности — бумажной, полиграфической и т. п.

родой и производит в ней изменения просто в силу своего присутствия; человек же своими изменениями заставляет ее служить своим целям, господствует над нею»[1].

Это преимущество создано трудом. Без труда и вне труда человек не мог стать тем, что он есть. Труд — первое и основное условие человеческого развития.

Только благодаря труду из обезьяньей руки прачеловека на протяжении многих тысячелетий развилась современная человеческая рука. «Рука... является не только органом труда, она также его продукт» (Энгельс).

А развитие руки, труда и орудий этого труда сопровождалось в свою очередь развитием общественных связей, то есть изменением не только отношения людей к природе, но и друг к другу.

Труд все чаще и чаще выдвигал задачи, требовавшие совместных усилий многих людей, и это толкало членов первобытного общества ко все более тесному взаимосплочению.

Это сближение стимулировало возникновение и развитие средств и органов связи прачеловека со своими соплеменниками.

«Коротко говоря, формировавшиеся люди пришли к тому, что у них явилась потребность что-то сказать друг другу. Потребность создала себе орган: неразвитая глотка обезьяны преобразовывалась медленно, но неуклонно, путем постепенно усиливаемых модуляций, и органы рта постепенно научились произносить один членораздельный звук за другим»[2].

Параллельно с развитием труда, общественных связей и речи идет формирование и развитие и первобытного человеческого сознания. Растет и совершенствуется мозг. Развиваются и утончаются органы чувства.

«Сначала труд, а затем и рядом с ним членораздельная речь явились главными стимулами, под влиянием которых мозг обезьян мог постепенно превратиться в человеческий мозг, который при всем сходстве в основной структуре превосходит первый величиной и совершенством. С развитием же мозга шло параллельно развитие ближайших его орудий — органов чувств. Как постепенное развитие языка неизменно сопровождается соответствующим утончением органа слуха, точно так же развитие мозга сопровождается усовершенствованием всех чувств вообще»[1].

Но на первом этапе развития человечества сознание людей еще не выделяется из их материального бытия. Еще нет идеологического производства, как формы деятельности, обособленной от материального производства. Элементы формирующегося сознания целиком растворяются в процессах труда.

Это общественное сознание имеет еще животный характер, как животный характер имеет и общественная жизнь первобытного человека. Это еще,— как пишут Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии»,— «чисто стадное сознание».

«...Человек отличается здесь от барана лишь тем, что его сознание заменяет ему инстинкт или же,— что его инстинкт осознан»[2].

Это «баранье или родовое сознание» развивается дальше вместе с ростом населения и вызываемым этим ростом увеличением производительности труда, с одной стороны, и увеличением потребностей, с другой.

Однако процесс совершенствования сознания до поры до времени происходит чрезвычайно медленно. Сильнейший толчок этому совершенствованию дает разделение труда.

Первоначальное неразвитое разделение труда носит по преимуществу естественно-биологический характер.

Вначале это было

«разделением труда в половом акте, а потом — разделением труда, совершавшимся само собой, «естественно возникшим», благодаря природным задаткам (например, физической силе), потребностям, случайностям и т. д. и т. п.»[3].

---

[1] Энгельс, Роль труда в процессе очеловечения обезьяны, Соч. Маркса и Энгельса, т. XIV, стр. 461. Разрядке Энгельса.
[2] Там же, стр. 455. Разрядка Энгельса.

[1] Энгельс, Роль труда в процессе очеловечения обезьяны, Соч. Маркса и Энгельса, т. XIV, разрядка Энгельса.
[2] Маркс и Энгельс. Немецкая идеология, Соч., т. IV, стр. 21.
[3] Там же.

Позже оно приобретает самые разнообразные формы, важнейшей из которых явилось отделение идеологического труда от труда физического.

«Разделение труда становится действительным разделением лишь с того момента, когда появляется разделение материального и духовного труда»[1].

Только с этого момента начинается интенсивное и все более ускоряющееся развитие человеческого сознания и его органов. Только с этого момента можно говорить (разумеется, лишь в определенном условном смысле) о его особой истории. Идеологическая деятельность приобретает самостоятельное место в процессе общественной жизни. Деятельность сознания становится более продуктивной. Являясь порождением материальной практики, вплетаясь в процесс этой практики, оно в свою очередь помогает повышению ее производительности.

Но вместе с тем разделение труда и выделение духовной деятельности в самостоятельную область обнаруживает и свои отрицательные стороны.

Головы, призванные вырабатывать планы для общих трудовых процессов, начинают воображать, что они являются единственными двигателями истории. Идеологи, отрываясь от практики, начинают считать, что не бытие определяет сознание, а, наоборот, сознание определяет бытие.

Открывается путь к извращенному представлению о взаимоотношении между материей и духом. Возникают религиозные и идеалистические формы миросозерцаний.

С момента разделения материального и духовного труда

«сознание,— пишут Маркс и Энгельс,— может действительно вообразить себе, что оно нечто иное, чем сознание существующей практики, что оно может действительно представлять себе что-нибудь, не представляя себе чего-нибудь действительного,— с этого момента сознание в состоянии эмансипироваться от мира и перейти к образованию «чистой» теории, теологии, философии, морали и т. д.»[2].

Вторым важным следствием разделения труда является классовое расслоение общества.

«...Разделение труда делает возможным — больше того: действительным, что духовная и материальная деятельность, наслаждение и труд, производство и потребление выпадают на долю различных индивидов...»

«...Разделение труда и частная собственность это — тождественные выражения: в одном случае говорится по отношению к деятельности то же самое, что в другом — по отношению к продукту деятельности»[1].

Наряду с производительным большинством населения образуется класс, который, не занимаясь непосредственно производительным трудом, руководит общественными делами — распределяет работы, творит суд, теоретизирует и, в то же время — использует эти общественные преимущества для обращения в свою пользу лучших частей общественного богатства.

Общество распадается на управляющих и управляемых, на привилегированных и угнетаемых, на классы эксплоатирующие и эксплоатируемые.

А возникновение классов и классовой борьбы вносит новый и решающий момент в дальнейшую историю идеологий.

С возникновением классов возникают и оформляются классовые идеологии: идеологии эксплоататорских классов, классов господствующих в обществе, с одной стороны, и идеологии классов эксплоатируемых, угнетенных, с другой.

Разумеется, господствующее положение в обществе занимают идеологии господствующих классов. Являясь руководящей силой в материальном производстве, класс эксплоататоров захватывал руководство и в производстве идеологическом.

«В каждую эпоху мысли господствующего класса,— пишут Маркс и Энгельс,— суть господствующие мысли, то есть этот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, в силу этого, располагает и средствами духовного производства, так что ему благодаря этому в то же время в общем подчинены мысли тех, у кого нет

[1] Маркс и Энгельс, Немецкая идеология, Соч., т. IV.
[2] Там же, стр. 21—22.

[1] Маркс и Энгельс, Немецкая идеология, Соч., т. IV.

средств для духовного производства»[1].

Но господствующей идеологии противостоят и с ней борются идеологии угнетаемых классов. И на отдельных исторческих этапах эти последние оказывают огромное влияние на общество в целом (примеры: идеология буржуазии кануна Великой французской революции, идеология пролетариата,— начиная с середины XIX века и до наших дней). Однако господствующими они становятся только после революции.

Вместе с процессом разделения идеологии на господствующие и угнетаемые, в недрах классового общества совершается процесс дальнейшего разделения труда, дальнейшей диференциации общественного производства. Отдельные группы людей закрепляются за отдельными видами производства.

«...Каждый приобретает свой определенный, исключительный круг деятельности, который ему навязывается и из которого он не может выйти: он охотник, рыбак или пастух, или же критический критик и должен оставаться им, если не хочет потерять средства к жизни...»[2]

Наряду с другими профессиями классы выделяют из своей среды группы идеологов, то есть людей специальностью которых является выработка идей, соответствующих интересам данного класса.

Вместе с ростом производительных сил и усложнением общественных отношений — усложняется общественное сознание и соответствующие ему формы идеологического производства.

Если в первобытном и родовом обществе один и тот же «идеолог» (старейшина, вождь) мог выполнять самые разнообразные идеологические функции одновременно (он и руководил общими работами и исполнял обязанности жреца, судьи и т. д.), ибо эти функции отличались несложностью, то в классовом обществе с усложнением общественной жизни универсализм стал невозможным. Понадобилось разделение труда уже внутри самого идеологического производства.

Также как и внутри материального производства, в идеологическом производстве происходит процесс выделения из более об-

щих форм деятельности — все более и более диференцированных форм этой деятельности.

Возникают особые идеологические формы — религия, философия, право, наука, искусство и т. д., каждая со своими особыми кадрами специалистов-профессионалов.

Являясь на каждом данном историческом этапе выражением одного и того же классового сознания, эти формы отличаются друг от друга или по «материалу», то есть по тем или иным сторонам действительности, отраженной в этом сознании, которые таким образом составляют специфическое содержание данной формы, или же по способам выражения этого содержания.

Дальнейшее усложнение общественной жизни и дальнейшее разделение труда приводят к углублению этой диференциации уже внутри этих основных форм. Науки дробятся на естественные и общественные, на точные и прикладные, на науки об неорганической природе и науки об организмах — с десятками еще более дробных делений, из которых «каждая анализирует отдельную форму движения или ряд связанных между собой и переходящих друг в друга форм движения» (Энгельс). Искуства распадаются на изобразительные, музыкальные, литературные, театральные и т. д.

Так на протяжении истории человечества происходит процесс образования тех десятков и сотен частных идеологических форм, которые мы имеем в настоящее время.

Процесс этот чрезвычайно сложен и требует специального исследования, не входящего в нашу задачу. В основе его лежит развитие производительных сил и классовой борьбы, то есть причины экономические и политические.

Непосредственные потребности производства вызывают к жизни ряд чисто практических наук. А практические науки в свою очередь стимулируют возникновение и развитие новых, уже «отвлеченных» наук, не имеющих прямого отношения к производству. В «Диалектике природы» Энгельс приводит примеры возникновения таких наук, как астрономия, математика и механика:

---

[1] Маркс и Энгельс, Немецкая идеология, Соч., т. IV, стр. 36—37.
[2] Там же, стр. 28.

«Сперва астрономия,— пишет он,— уже из-за времен года абсолютно необходима для пастушеских и земледельческих народов. Астрономия может развиваться только при помощи математики. Следовательно, пришлось заняться и последней. Далее на известной ступени развития земледелия и в известных странах (поднимание воды для орошения в Египте), а в особенности вместе с возникновением городов, крупных построек и развитием ремесла, развилась и механика. Вскоре она становится необходимой также для судоходства и военного дела. И она нуждается в помощи математитики и таким образом обусловливает ее развитие»[1].

Однако далеко не всегда можно установить такую прямую зависимость возникновения и развития той или иной частной идеологической формы от потребностей материального производства.

Идеология обладает в известных пределах самостоятельным движением.

«Как только исторический момент выдвинут в свет другими, в конце концов экономическими фактами,— пишет Энгельс в письме к Ф. Мерингу 14/VI 1893 г.,— так он тоже действует и на окружающую его среду — и даже на породившие его причины может оказать обратное действие»[1].

Отдельные идеологические формы, кроме общих законов, имеют свои особые специфические законы развития. Идеологические формы влияют друг на друга, способствуют или, наоборот, тормозят развитие одна другой. Успехи одной из них могут вызывать к жизни новые формы. Физиология, как наука родилась не в результате прямого заказа со стороны производства, а как следствие ряда открытий в других науках — открытия кровообращения открытия клетки, развития органической химии и т. п.

С течением времени идеологические производства обзаводятся своей собственной техникой, то есть своими особыми орудиями производства и способами их применения.

А эти последние, развиваясь рядом и в зависимости от техники материального производства, оказывают в свою очередь обратное влияние на развитие идеологических форм и даже приводят в отдельных случаях к созданию новых форм.

И вот к этой, важнейшей при изучении вопроса о специфике кино, проблеме — проблеме зависимости идеологического производства от своей техники — мы и переходим теперь.

(Продолжение следует).

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 438.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Письма, под редакцией Адоратского. Соцэкгиз, 1931, стр. 405.

Ответств. редактор В. Сутырин Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—61 700 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—176×250 мм Тираж 3.550. Поступил в производство 14/VII—33 г. Подписан к печати 29/VII—33 г. З. Т. 827. Техред **Т. Андреева** Зак. издат. 260

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., д. 11.

телефон редакции 1-35-28

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1933 ГОД НА СБОРНИК

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

„ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО“ публикует материалы и документы по истории литературы, истории общественной мысли и истории журналистики; особое внимание уделяется разысканиям и публикациям неизданного и затерянного литературоведческого наследства классиков марксизма.

В книге № 7—8 печатаются неизданные произведения Энгельса, Поля Лафарга, Ромэн Роллана, Ткачева, Лаврова, Герцена, Берви-Флеровского, Федосеева. Статьи: поэты дореволюционной „Правды“, „Судьба литературного наследства Герцена“ и мн. др. публикаций.

Следующая книга „Литературного наследства“ будет посвящена пушкинской эпохе, в ней будут напечатаны новые материалы по оппозиционным течениям литературы XVIII века, неизданные тексты и письма Пушкина. Кюхельбекера, Раевского, Марлинского, Баратинского, Фонвизина, Вяземского, Дениса Давыдова, Дельвига, Боратынского, Тютчева, Языкова, Веневитинова, Чаадаева, вновь выявленные мемуарные произведения двадцатых-тридцатых годов, а также ряд обзоров по литературе этой эпохи.

Дальнейшие книги посвящаются: Салтыкову-Щедрину, Карлу Марксу (к пятидесятилетию со дня смерти), Максиму Горькому (к шестидесятилетию со дня рождения), Тургеневу (к пятидесятилетию со дня смерти).

Продолжается прием подписки на третью часть (№ 7—9) и четвертую часть (№ 10—12).

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА ИЗДАНИЯ: на третью часть (№ 7—9)—21 руб. и четвертую часть (№ 10—12)—21 руб., обе части (№ 7—12)—42 руб.

Первая часть (книги № 1—3) издания разошлись полностью. Вторую часть издания (книгу № 4—6 Гете) требуйте во всех книжных магазинах. Цена второй части 30 рублей. Подписку сдавайте местной почте не позже установленного ею срока, подписка принимается с третьей части.

Журнально-газетное объединение

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на журнал

„ЗА РУБЕЖОМ“

Выходит три раза в месяц под редакцией М. ГОРЬКОГО и Мих. КОЛЬЦОВА

„За рубежом“ постоянно и систематически знакомит самые широкие массы советских читателей с тем, что происходит в странах капитала, как выглядит и чем прикрывается механика загнивающего капиталистического строя, каковы повседневная жизнь и быт различных классов в буржуазных странах, как растет и развертывается революционная борьба трудящихся масс, возглавляемая пролетариатом, как обостряются и в чем воплощаются противоречия между капиталистическим миром и СССР. На страницах „За рубежом“ читатель найдет всестороннюю и яркую картину политики, экономики, быта, науки, литературы, техники капиталистического мира.

Подписная цена: 3 мес.—6 р., 6 мес.—12 р., 12 мес.—24 р. Цена отдельного номера 1 рубль. Подписка принимается почтой. Розницу требуйте в киосках.

Журнально-газетное объединение

ГАЗЕТА

КИНО

Орган Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР и ЦК Рабис

выходит каждые 6 дней.

Газета „Кино“ борется за высококачественную советскую фильму.

Газета „Кино“ ставит и обсуждает на своих страницах творческие вопросы советской кинематографии и кинодраматургии, творческие методы в режиссерской, операторской, актерской работе, работе кинохудожника, мультипликатора, и др. категорий киноработников — систематически освещаются в газете.

Газета „Кино“ освещает вопросы кинопроизводства и обсуждает все выходящие фильмы.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

Подписная цена на 1933 год:
12 мес.—12 руб., 6 мес.—6 руб., 3 мес.—3 руб.

Журнально-газетное объединение

42 27669
2 руб.
8 VIII

АРХИВ
13 АВГ 1933
Г. Ц. Т. П.

СОВЕТСКОЕ КИНО

Продолжается прием подписки

с 1 июля на ежемесячный иллюстрированный журнал

Орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Отв. ред. В. А. СУТЫРИН

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 6 мес.—12 руб., 3 мес.—6 руб. Цена отдельного номера—2 руб.

Подписка принимается почтой

Журнально-газетное объединение